EN SERIE OM SERIER

Horst Schröder

Fremtiden i serieruter

Science fiction-serier i
USA, FRANKRIKE og ENGLAND

semic/NORDISK FORLAG A/S

097 75

Horst Schröder

Fremtiden i serieruter

Science fiction-serier i USA, FRANKRIKE og ENGLAND

semic/NORDISK FORLAG A|S

FREMTIDEN I SERIERUTER
© Horst Schröder og Carlsen if
Oversatt av Jon Gisle og Eirik Ildahl (seriesidene)
Tekstning av seriesidene: Arild Midthun
Trykt i Danmark 1982
1. opplag (oktober 1982)
ISBN 82-535-0518-3

INNHOLD

Forord 5

Drømmenes litteratur
SF-genrens utvikling og innehold 6

ZAP – du er død!
Buck Rogers – Brick Bradford 21

Hvordan koke science fiction-suppe på rester av historien
Flash Gordon 26

Muskelbunter og rasjonelle helter
Garth – Dan Dare – Jeff Hawke 30

Science Fictions tusenårsrike
The Trigan Empire 35

Monstere og mareritt
Basil Wolverton 39

EC lever 44

Jesus Christ Superhero
The Silver Surfer – Warlock – Jack Kirby – 1984 –
Heavy Metal – Life on Another Planet 49

Underground
Spain – Richard Corben – Vaughn Bodé –
Victor Moscoso – Jeff Jones – George Metzger – Jack Katz 60

Å skape en tegneseriekultur
Franske SF-serier før 1970 73

Doktor Gir og Mister Moebius
Jean Giraud 77

Korrupsjon og apokalypse
Philippe Druillet 82

»Ingen kommer undan politiken...«
Linda og Valentin 87

»Äppelkriget« på fransk
Légendes d'Aujourd'hui – Rumeurs sur le Rouergue 93

Ironi i science fictions lekegrind
Jacques Tardi 98

Motstandens vilkår
Simon du Fleuve 103

Hverdagen som ikke burde finnes
Chantal Montellier 109

Tegneserielitteratur i utvalg 116

SF-litteratur i utvalg 117

Ordforklaringer 118

Forord

Å gi en oversikt over science fiction-seriene (med utviklingen av sf-litteraturen som nødvendig bakgrunn) på så begrenset plass som denne boken tillater, er ikke lett. Det gjør det ikke bedre at sf-seriene både i USA og Frankrike er nesten like gamle som selve tegneseriemediet. Dette har ført til at jeg også har måttet ta med enkelte mer grunnleggende opplysninger om seriemediet.

Denne delen av min »tegneseriehistorie« har derfor blitt mer tungt fordøyelig enn den første, der jeg kunne konsentrere meg om en avgrenset periode. Stort sett har jeg valgt å undersøke hver enkelt serie ut fra hvordan den har utnyttet enten seriekunstens eller sf-genrens muligheter. Derimot har jeg sjelden redegjort utførlig for innholdet eller for forfatternes biografi.

Utvalget er foretatt slik at jeg har tatt med serier som er historisk betydningsfulle, selv om de i seg selv ikke er så veldig interessante (som »Buck Rogers« og »Lyn Gordon«). I noen tilfeller har jeg tøyet definisjonen av science fiction. Christin og Bilals »Légendes d'Aujourd'hui« hører egentlig til fantasy-genren, og det kan også diskuteres om Tardis »Adèle« er en pastisje på gamle sf-motiver, eller om den rett og slett er et fantastisk eventyr. Men jeg tenkte som så at det er bedre å ta med en givende serie med en viss tilknytning til science fiction, enn en serie som er rendyrket sf, men ikke så interessant. Av lignende grunner vil jeg heller ta med interessante fiaskoer enn kjedelige suksesser.

Selve den store rikdommen av sf-serier utgjorde egentlig det største problemet. Her fikk jeg uvurderlig hjelp av Göran Ribe (styremedlem i Seriefrämjandet og redaktør av Bild & Bubbla), som kom med fruktbare kritiske vurderinger og hjalp meg med å underkaste mine vidløftige manusutkast en slankekur.

H.S.

Drømmenes litteratur

Betrakter man science fiction (ofte forkortet til sf) som genre, er den en litteratur som handler om fremtiden, ukjente verdener, fantastisk vitenskap og eventyr i verdensrommet. Der finner man ikke bare de vanlige klisjeene som monstre med utstående øyne, strålepistoler, lettkledte jenter, gale vitenskapsmenn og barske helter. Nei, science fiction er også bøker som Karin Boyes »Kallocain«, C.S. Lewis' »Out of the Silent Planet«, George Orwells »1984«, Kurt Vonneguts »Slaktehus 5«, H.G. Wells' »Tidsmaskinen« - ja, kanskje endog Knut Faldbakkens »Uår«.

Svarte komedier

Listen over veletablerte forfattere som har skrevet sf, kunne gjøres atskillig lenger. Det å sysle med det ukjente og hemmelighetsfulle og med fremtiden har alltid vært populært blant kunstnere av ulike slag. Ikke desto mindre hevder Vonnegut at han *ikke* har skrevet science fiction, til tross for at man kan finne sf-motiver i de fleste av romanene hans. Noen av dem er science fiction tvers igjennom. Når Vonnegut - og også Faldbakken - vegrer seg mot å bli identifisert med science fiction, har de gode grunner for det. I finkulturelle kretser betraktes sf ofte ikke som »høyverdig« litteratur, og Vonneguts verdensry kom først etter at han hadde kvittet seg med sf-stempelet.

Stanislaw Lem (forfatter av »Solaris«, som bl.a. er kjent gjennom Andrej Tarkovskijs filmatisering) hevder at Philip K. Dick er verdens fremste science fictionforfatter. Hans beste romaner er absurde svarte komedier som han blander opp med sf-klisjeer, slik også Vonnegut har gjort i sine bøker. Men i motsetning til Vonnegut hefter sf-stempelet ved Dick, og derfor er han nesten helt ukjent blant lesere som ikke er kjennere av science fiction. Derfor tar ikke de finkulturelle kritikerne ham alvorlig. Også etablerte »høylitterære« forfattere har av og til gjort den erfaringen at det ikke er helt urisikabelt å anvende science fiction-motiver.

Hvorfor har så science fiction falt i unåde blant toneangivende kritikere? Kanskje kan vi bruke et begrep som vi kan kalle markedskategori. I motsetning til bøker av det være seg Ibsen eller Faldbakken, markedsføres science fiction som populærlitteratur. Derav følger gjerne et lavt omdømme blant litteraturkritikerne.

Betalt pr. ord

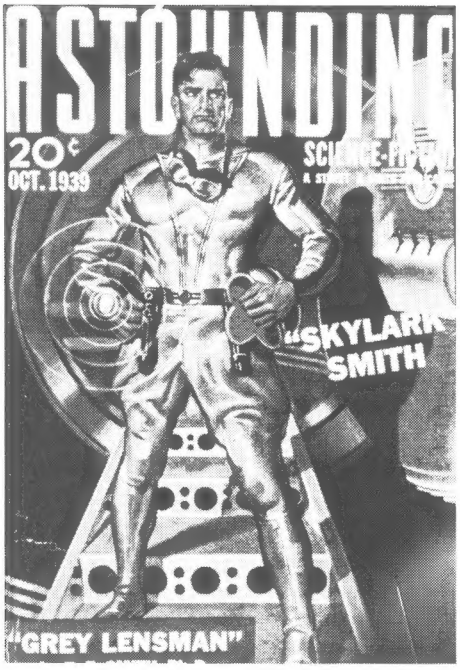
Sf-genren er gammel. Men markedskategorien science fiction oppsto først i 1926, da den amerikanske ingeniøren Hugo Gernsback grunnla *Amazing Stories*. Dette var et spesialmagasin for det som man tre år senere begynte å kalle science fiction. I likhet med western- og kriminalbladene var *Amazing Stories* et såkalt pulpmagasin. Navnet skyldes at bladene var trykt på papir med høyt innhold av tre, og dette papiret ble kalt »pulp«. Pulpmagasinene ble markedsført omtrent som dagens kiosklitteratur.

Før *Amazing Stories* ble til, ble de sf-historiene som forfattere som Wells, Jules Verne og Edgar Rice Burroughs skrev, publisert i tidsskrifter for vanlig skjønnlitteratur. Men i pulpmagasinene var betalingsbetingelsene så dårlig (man fikk betalt pr. ord!) at man måtte bruke enten rene amatørskribenter eller forfattere fra krim- og westernmagasinene. Resultatet ble deretter.

All litteratur kan plasseres langs en skala som går fra enkel, klisjepreget litteratur via vanlig underholdningslitteratur til »høyverdig« litteratur skrevet for et lite og kresent publikum. Populærlitteraturen stiller mindre strenge estetiske krav og vender seg til en bredere leserkrets.

Bug-Eyed Monsters

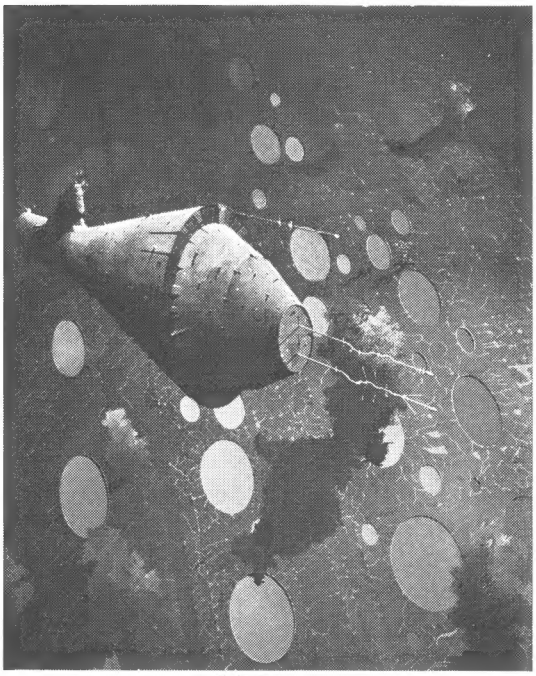
Langt inn på 60-tallet måtte science fiction rette seg etter populærlitteraturens markedslover: rask produksjon, sensasjonsmakeri og lav estetisk kvali-



1. Rogers, 1939

2. Malcolm Dean, 1969

3. Chris Achilleos, ca 1973



4. Chris Foss, 1972

Alle er de omgitt av dødssymboler der de står i bredbent, aggressiv, masochistisk positur. Er det egentlig noen forskjell mellom 30-årenes superhelt i fascistisk uniform (1) og 60-tallets pop-guru Jerry Cornelius i hans prangende kostyme (2)? Eller er de barbarer, og passer det derfor kanskje at science fiction i stadig større grad har tydd til barbariske miljøer (3)?

Men innenfor sf foregår det også en annen utvikling, som er like skremmende og like typisk for dagens samfunn: Helten viker for teknikken. Derfor kan 30-årenes galaktiske ordensvakt, Grey Lensman, i en utgave fra 70-årene bli presentert som et teknologisk monster som sender ut dødsstråler (4).

tet. Det er derfor ikke så rart at mer »høylitterære« forfattere ikke ville ha science fiction-stempelet sittende på seg, selv om det hendte at de benyttet sf-motiver.

Når det gjelder sf-kategoriens utvikling i USA (inntil nylig var dette begrepet ensbetydende med utviklingen av science fiction i det hele tatt), må jeg vise til faglitteraturen. I det følgende skal jeg bare skissere den i grove trekk og nevne de viktigste forfatterne, som en bakgrunn for utviklingen av science fictionseriene.

Fram til 1950-årene var genren dominert av litteratur laget over enkle formler. De enkelte produktene har liten interesse for oss i dag. Men det ble skapt en felles forestillingsverden med typiske motiver (romfart, en femte dimensjon, hastigheter større enn lysets, reiser i tiden, roboter osv.) som ikke bare rene sf-forfattere har kunnet bruke.

I begynnelsen besto science fiction ikke av stort annet enn storhetsvanvittige westerneventyr der prærien hadde blitt erstattet av rommet, den trofaste hesten av romskipet (som helten ofte snekret sammen selv hjemme i hagen!), seksløperen av strålepistolen, og banditene eller de blodtørstige indianerne av Bug-Eyed Monsters (»BEMs« i fan-sjargongen). Ubestridte mestere i denne typen nervepirrende romoperaer var E.E. Smith og Edmond Hamilton.

Høyreekstremistisk ideologi

I 1935 ble ingeniør John W. Campbell redaktør for *Astounding Science Fiction.* Han dominerte genrens utvikling fram til på 50-tallet, og han sto for en høyreekstremistisk ideologi som ingen innen sf-bevegelsen begynte å sette spørsmålstegn ved før i 60-årene. Campbell gjorde likevel en viktig innsats ved å kreve mer logikk i handlingen. I hans redaktørtid fikk klassiske sf-forfattere som Robert A. Heinlein, Isaac Asimov og Hal Clement sjansen til å utvikle seg.

Campbell la også stor vekt på »vitenskap«, og hva han la i dette, ser man blant annet av hans iherdige propaganda for Ron Hubbards »dianetics«. Dette var en psykologisk ingeniørkunst som man påsto kunne mangedoble hjernens kapasitet og helbrede kreft, blindhet og psykiske lidelser. Hubbard ble millionær på dette typiske sf-påfunnet, som i dag går under betegnelsen scientologi.

Når Campbell krevde mer vitenskap i science fiction, mente han egentlig et slags noenlunde troverdig skinn av vitenskap. Det var ikke lenger nok å bare nevne alskens fantastiske apparater, de måtte nå også »forklares« på en måte som var noe pseudovitenskapelig sprøyt. Faktisk var det få sf-skribenter som hadde noen vitenskapelig utdannelse, og de som hadde det, voktet seg vel for å la fantasien løpe løpsk på sine egne fagområder. Men folk leser ikke science fiction for vitenskapelighetens skyld, like lite som de leser kriminallitteratur for å få et innblikk i politiets hverdag.

Vietnamkrigen

I 50-årene overtok science fiction underholdningslitteraturens virkemidler, særlig i sf-magasinene *Galaxy* og *Magazine of Fantasy & Science Fiction.* Samfunnsspørsmål og forhold mellom mennesker fikk nå mer å si enn under Campbell. På grunn av atombomben og den kalde krigen fikk de pessimistiske fremtidsspådommene et oppsving. George Orwells storsuksess »1984« kan også ha hatt innflytelse. Forfatterne ble nå politisk mer liberale enn Campbells disipler, men det fantes unntak, f.eks. Cordwainer Smith, som skapte en fascinerende, men reaksjonær fremtidsverden med mytiske drag. Andre 50-tallsforfattere som bør nevnes her, er Alfred Bester, Ray Bradbury, Philip K. Dick, Frederik Pohl, Theodore Sturgeon og Kurt Vonnegut.

Midt i 60-årene oppdaget endelig science fiction-forfatterne de virkemidlene som den etablerte litteraturen brukte. Dette hadde sammenheng med det såkalte ungdomsopprøret. De unge var ikke lenger interessert i bare western- og romantikkfortellinger; de kastet seg også over høylitterære forfattere som James Joyce og Franz Kafka. Man oppdaget »det indre rom« - det psykiske landskap - og surrealismen. I ekstreme tilfeller ble det nå vanskelig å skille science fiction fra vanlige noveller i samtidsmiljø.

Hasj- og sexromantikken holdt sitt inntog i science fiction, likeså raseopprøret, Vietnamkrigen og studentpolitikken. Flere av forfatterne sympatiserte åpent med tidens radikale ideer. Science fiction sprengte nå også den litterære formens rammer: Sf var ikke lenger bare romaner og noveller. Popmusikk, malerkunst, skuespill og dikt gjorde i stadig større grad bruk av sf-motiver.

Ondt blod

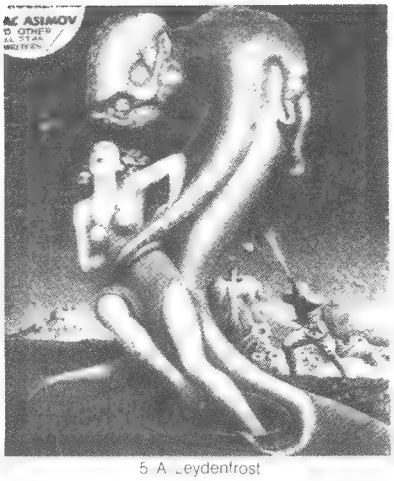
Senteret for den »nye bølgen« innen science fiction var til å begynne med det britiske sf-magasinet

New Worlds under Michael Moorcocks ledelse. (Dette må være det eneste sf-blad som har fått kulturstøtte!) I noen år var det den rene valfart av yngre amerikanske sf-forfattere til »Swinging London«, men så fikk USA sin egen parallell til *New Worlds*, pocketbokserien *Orbit*.

Utrolig mange forfattere fikk sitt gjennombrudd på denne tiden. Her kan vi bare nevne de aller mest kjente: i USA Samuel R. Delany, Ursula K. Le Guin, Joanna Russ og Roger Zelazny; i Storbritannia J.G. Ballard, D.G. Compton og Michael Moorcock. Også gamle ringrever som Brian W. Aldiss (Storbritannia) og Harlan Ellison (USA) fikk nå sjansen til å skrive mye mer kompliserte verk enn før.

Til å begynne med vakte »den nye bølgen«

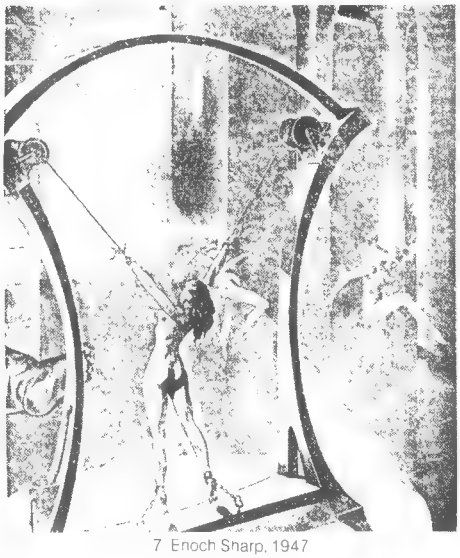
Kvinneskildringene i sf-illustrasjonene er ofte stygge eksempler på at kvinnen oppfattes som et kjønnsvesen. Ofte er bildene rent sadistiske. Vanligvis blir kvinnen avbildet som en svak og hjelpeløs »ankle clinger«, som klamrer seg til den sterke heltens fot. Men nesten like ofte skildres hun som et offer, gjerne i seksuell sammenheng. Hun blir bortført av monstere med utstående øyne (5), voldtas av gale roboter (6), stimuleres ved hjelp av orgasmestråler til ekstase og hjerteslag (7) eller fremstilles lykksalig drømmende mens hun bedekkes av et romfartøy (8).



5. A. Leydenfrost

6. Frank Paul, 1939

8. Virgil Finlay, 1951



7. Enoch Sharp, 1947

vondt blod innen »den gamle bølgen«, men etter noen år viste det seg at det ikke var så mye som var nytt likevel. Det var stort sett samme gamle innhold i en penere innpakning. Men resultatet ble at dagens science fiction spenner over hele det litterære spekteret, fra masseproduserte spenningsromaner til avantgardistiske eksperimenter. Det meste er nok dårlig, men det gjelder jo for alle genrer og alle medier.

Den uovervinnelige armada

De viktigste konstruksjonsmetoder innen science fiction er forkledningen, forflytningen, skapelsen og ekstrapolasjonen. De opptrer selvfølgelig ikke isolert fra hverandre.

Forkledningen er nok den enkleste metoden, ettersom den bare krever at et kjent litterært mønster draperes i sf-klær. Det ville Vesten kan for eksempel forkles som romopera. Dermed kan USAs pionerromantikk gjenoppstå på fremmede planeter, rasekonflikter kan overføres til forholdet mellom mennesker og roboter, og korstoget mot kommunismen ble forkledt som kamp mot onde, kollektivistiske romvesener.

En annen enkel metode er *forflytningen*, enten i tid eller rom. Ved å innføre en tidsmaskin kan en sf-forfatter skrive et hvilket som helst historisk eventyr uten å egentlig behøve å bruke flere science fictionmotiver enn nettopp tidsreisen. Og i rommet er det lett å dikte opp en planet som man lar befinne seg på et stadium som ligner en epoke i vår egen historie. Så er det bare å iscenesette Romerrikets fall for femtiellevte gang.

Forfatteren kan også foreta en forflytning til en parallellverden, der historien har forløpt annerledes enn hos oss. Iblant kan det bli en svært fascinerende alternativ verden, slik som i Keith Roberts' »Pavane«, der den katolske kirken er blitt enerådende fordi Elizabeth I av England er blitt myrdet. Mordet fører nemlig til at Spanias berømte uovervinnelige armada kunne erobre England. (At dette er en svært forenklet og personsentrert historieskrivning er en annen sak.)

Tolkiens verden

I disse eksemplene er det en glidende overgang mellom forflytningen og *skapelsen*, som innebærer at man dikter opp en helt ny og annerledes verden. Slike fortellinger kan av og til gi forbløffende og noen ganger rent fascinerende glimt av en verden utenfor våre snevre virkelighetsrammer. Av og til kan de bringe friske synspunkter på spørsmål som i høy grad angår vår egen verden.

For å gjøre forskjellen tydelig, kan man sammenligne J.R.R. Tolkiens »Ringenes herre« og Ursula K. Le Guins »The Left Hand of Darkness«. Tolkien skildrer en selvstendig, meget fengslende alternativ verden, men den tradisjonelle konflikten, kampen mellom det gode og det onde, blir løst på en helt tradisjonell måte. Le Guin skaper en verden der våre kjønnsroller ikke *kan* eksistere, fordi det er helt andre biologiske forhold som råder på planeten Vinter. Dermed blir, ifølge Le Guin, også samfunnet og politikken annerledes enn hos oss. Konfliktløsningen er tenkbar *bare* innenfor denne verdenen, og boken setter spørsmålstegn ved våre tradisjonelle konfliktløsninger.

Også *ekstrapolasjonen* innebærer skepsis til vedtatte normer. Denne metoden er en mer gjennomtenkt spekulasjon over hva tidens tendenser innenfor vitenskap eller samfunn kan føre til i en nær fremtid. På det enkleste planet leder ekstrapolasjonen til skrekkvisjoner av atomkrig, vitenskapelige eksperimenter, seier for kommunismen, at kvinnene overtar makten osv. Men ekstrapolasjon kan også ligge til grunn for velfunderte innlegg i samfunnsdebatten, eller filosofiske og etiske funderinger. Det er for det meste denne metoden den finkulturelle litteraturen har brukt når den har syslet med science fiction.

Barbarer

De fire konstruksjonsmetodene sier selvfølgelig ikke noe om den litterære utformingen av hver enkelt bok. Den store katastrofen kan både brukes i overfladiske spenningsromaner og danne bakgrunn for en skildring av hvordan enkeltmennesker reagerer på at verden går under.

Ved nærmere ettersyn blir det klart at det er svært flytende grenser mellom science fiction, eventyrromaner og rene debattinnlegg. Vanskeligst har det vært å dra opp grensen mellom sf og »fantasy«, en genre som ifølge definisjonen dreier seg om forhold som ikke *kan* eksistere, som troll, magi og lignende. Etter dette resonnementet er Bradburys roman »Martian Chronicles« fantasy, i og med at handlingen utspilles på et Mars som ikke fins. Hadde Bradbury i stedet latt romanen foregå på en planet i Andromedatåken eller i en parallelldimensjon, ville puristene ha definert den som science fiction. Blodige fortellinger om barba-

9 R M Bull (en av de få kvinnliga SF-illustratorerna), 1951

10 Ramon Naylor, 1948

rer av Conan-typen regnes som fantasy, siden de foregår i en sagnverden, mens en historie av samme type på en planet i et fremmed solsystem regnes som sf. Tolkiens bøker kunne ha vært science fiction hvis de hadde utspilt seg i en fremtid der vitenskapen har blitt magi igjen, og der mutasjoner (forårsaket av f.eks. en atomkrig) har ført til ulike vesener med »overnaturlige« trekk.

I prinsippet er egentlig hverken science fiction eller fantasy egne genrer, men snarere underavdelinger av en genre som man kan kalle fantastisk litteratur eller fabellitteratur. Science fiction er da den grenen av den fantastiske litteraturen som for det meste handler om det som vi i dag ser på som vitenskapelige, sannsynlige fremtidsperspektiver eller om erobringen av verdensrommet. Men selv da kan det være vanskelig å trekke opp grensen mot fantasy.

11. R. Gibson Jones, 1951

Et hvitt middelklassesamfunn

Et nøkkelbegrep innenfor sf er den såkalte »sense of wonder«, en følelse av spenning overfor det ukjente, uansett hvor frastøtende det måtte være, samt en betoning av foranderlighet på alle områder. Men sosiale og personlige forhold har gjerne vært unntatt fra forandringen. Der har science fiction, selv når det gjelder den fjerneste fremtid, holdt seg til den amerikanske modellen av et auto-

Bak fornedringen av kvinnen ligger selvfølgelig redselen for den frigjorte kvinne, frykten for at slaven skal gjøre opprør. Av og til dukker disse skrekkfigurene opp også i science fiction-illustrasjonene i form av en truende demonisk skjønnhet (9), en barbarisk krigerkvinne ridende på et vilt dyr (10) eller teknologisk avanserte amazoner på krigsstien. Sf-fantasien kan ikke forestille seg en uavhengig kvinne som ikke er minst like aggressiv som mannen. I psykologien kalles dette projeksjon, i science fiction »fantasiens fri flukt«.

ritært, patriarkalsk, hvitt middelklassesamfunn, bygget på »det frie initiativ«. Selv om menneskene i mange sf-historier går fra denne modellen, blir den overtatt av andre vesener, som dermed blir USAs arvtakere.

Disse reaksjonære holdningene har ofte blitt angrepet, og med rette, ikke bare for sin skildring av samfunnsutviklingen, men også fordi personene psykologisk sett oppfører seg som våre samtidige, uansett hvor langt inn i fremtiden de befinner seg. Dette er helt urimelig; tenk bare på hvor meget våre atferdsmønstre har forandret seg bare på de siste 50 årene. Men på den andre siden: Når våre foreldre ikke er i stand til å forstå sine barn, hvordan skal man da kunne kreve av en sf-forfatter at han eller hun skal kunne gi en troverdig fremstilling av fremtidens mennesker? Det er dessuten litterært nødvendig at vesener selv i den fjerneste fremtid ikke avviker altfor mye fra det som vi anser for »normalt«. For hvordan skal man ellers oppnå den nøvendige leseridentifikasjonen?

Sin egen lykkes smed

Likevel har science fiction kunnet gjøre visse krav på å kunne kalles »kritisk«, fordi den forkynner forandring. Riktignok har disse forandringsvyene som oftest vært banale og helt i tråd med den vanlige fremskrittsoptimismen i USA, men de kunne samtidig føles truende for den mer etablerte del av middelklassen. Særlig innen konservativ science fiction fins det en klar forakt for »den feite middelklassen«, kombinert med en populistisk dragning tilbake mot pionersamfunnet, uten sentralregjering, byråkrati, konserner og skatter. Kort sagt et samfunn der enhver var sin egen lykkes smed - en drøm som aldri i historien har vært virkelighet.

I science fiction-litteraturen har det også hele tiden vært et alternativt ideologisk mønster med drag av mystisisme. Grunnmønsteret er en oppfatning av mennesket som et bråmodent, uutviklet barn, som overvåkes og av og til fordømmes av pasifistiske galakseherskere, som håper at mennesket skal forbedre seg og bli deres arvtagere. Her kan man sikkert finne mange uttrykk for USAs populære oppfatning av seg selv som en ung, litt barbarisk nasjon med mer fremtid for seg enn de kultiverte, men utlevde europeiske landene.

Det er ikke forbausende at science fiction på mange måter bygger på gamle verdier. Selv om den angriper og kritiserer i enkelte tilfeller, er den ikke hva den påstår seg å være: en slags opplysningslitteratur. I likhet med andre kulturformer er sf preget av de dominerende strømninger i samfunnet. Men interessen for science fiction ser ut til å øke på bekostning av annen populærlitteratur med samme ideologi.

Begravde utopier

Filosofen Ernst Bloch er en av de få store kommunistiske teoretikere som har gjort seg tanker om populærlitteraturens tiltrekningskraft, og som ikke har latt seg nøye med flate påstander om at den gjenspeiler samfunnet, og at massene manipuleres av lumske reaksjonære forfattere o.l. Han snakker om kolportasjelitteraturens »begravde utopier«, som burde frigjøres og tas i bruk i en mer progressiv litteratur.

Bloch mener med dette at populærlitteraturen har bevart utopiske forestillinger om kjærlighetens, rettferdighetens og meningsfullhetens muligheter, forestillinger som elitelitteraturen har bannlyst. Og det kan være noe i at det som den etablerte litteraturen i Vesten har kretset mest om i de siste tiårene, er tragedier og fiaskoer: kjærlighet blir til kjedsomhet, rettferdighet er en dårlig vits, lykken er en flyktig drøm og livet en meningsløs tredemølle.

I vår lengsel etter noe mer oppløftende søker vi så til kiosklitteraturen, og da er det kanskje ikke så rart at den leses stort sett av alle grupper i samfunnet. Populærlitteraturen holder på utopiene og drømmene, men berøver dem for det sprengstoff som kunne ligge i dem. De er »begravd« under en reaksjonær ideologi som lar skjebnen eller tilfeldighetene bestemme om drømmene skal innfris eller ikke. Populærlitteraturen har ingen tilknytning til virkeligheten. Den tar ikke opp det ansvar vi alle har for å kjempe for at drømmene skal bli til virkelighet. Populærlitteraturens drømmer svikter nettopp fordi de fører bort fra virkeligheten.

»Bare« en roman

Og derfor tenker leseren: Det er jo »bare« en roman. For selvfølgelig er det feil når kultursnobbene påstår at leserne »tror på« disse drømmene. De er meget godt i stand til å skille mellom drømmen og sin egen virkelighet. Men den lengselen som fins i drømmene, er berettiget, og så vender man seg på nytt til populærlitteraturen: Man må i det minste ha lov til å drømme!

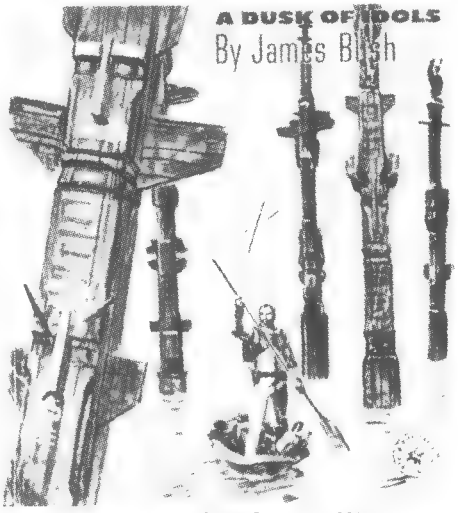
Science fiction inneholder flere drømmer enn den øvrige populærlitteraturen, i og med at genren kan romme alle litterære modeller. Der fins det ikke bare drømmer om lykke og rettferdighet, men også om opprør mot sosial urettferdighet (på fremmede planeter), om en bedre fremtid (blant annet takket være teknikkens vidundere), og ikke minst om større deltakelse i samfunnet, for eksempel som nybyggere ute i rommet. Dette står jo i grell kontrast til vår følelse av avmakt overfor samfunnet.

Ikke minst kan science fiction-formen brukes til å gi uttrykk for vonde drømmer om f.eks. atomkrig, miljøkatastrofer, overbefolkning, problemerne i den tredje verden m.m. Det er da nærliggende å la drømmen føre videre til en fremtid der »den gamle, gode tiden« vender tilbake. Også i skrekkvisjoner kan det finnes en lysstrime i horisonten. Katastrofen kan åpne for et meningsfylt liv, der helten kan grunnlegge et nytt og bedre samfunn, ja, kanskje til og med en ny og bedre menneskehet. Katastrofen får da en positiv funksjon: Den ødelegger den virkelighet som undertrykker heltens (og leserens) sanne jeg.

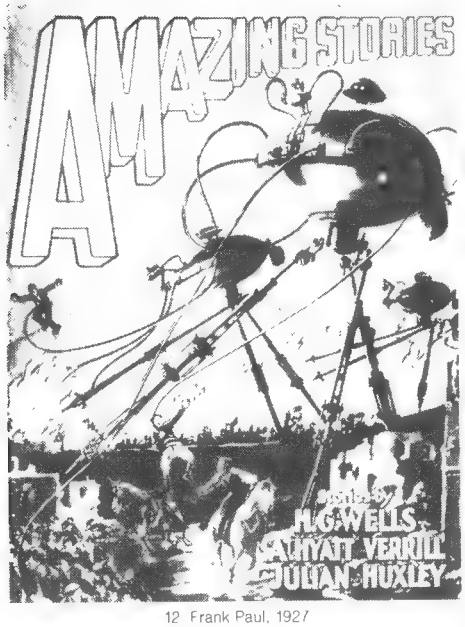
New York på romferd

Man kunne spekulere lenge på hvordan science fiction forsyner oss med drømmer som kompenserer for en nedslående virkelighet. Men det ville kanskje være mer meningsfylt å prøve å finne forbindelsen mellom virkeligheten og de lengsler

Katastrofer er et populært science fiction-tema. Det kan dreie seg om en invasjon fra rommet (12), en naturkatastrofe (13) eller en katastrofe forårsaket av mennnesker, f.eks. en atomkrig (14). Katastrofen kan fungere som en stor opprenskning som gjør scenen klar for den ensomme, sterke helten, men den kan også være tenkt som en mer eller mindre kritisk advarsel mot menneskenes galskaper.



13. Leo Summers, 1961



12. Frank Paul, 1927

14. Hannes Bok, 1950

som ligger bak drømmene. Dette gjelder ikke bare for sf. Vi har behov, ikke bare for en litteratur som viser (og kanskje forklarer) vår mislykkethet, men også for en litteratur som bekrefter våre drømmer og vår lengsel, som viser at det er mulig å lykkes, og at selv en fiasko i riktig retning har sin berettigelse. Drømmene kan romme et løfte om befrielse. Science fiction har i større grad enn annen populærlitteratur prøvd å ta vare på dette.

Også rent visuelt er sf drømmenes litteratur. Det har blitt sagt at western-landskapene og krimlitteraturens storbyjungler er psykiske landskaper på samme måte som surrealistiske malerier, - de er uttrykk for følelser i oss. Dette burde i så fall gjelde i enda høyere grad for science fiction og de »landskap« vi møter der: apokalypse (= verdens undergang), kosmiske vyer, monstre, fremtidens byer, roboter, tekniske underverker, truende kjønnsvesener. Det fins sf-fortellinger der selve handlingen betyr mye mindre enn de surrealistiske visuelle påfunnene.

I James Blishs roman »Cities in Flight« løsner selveste New York fra jordoverflaten og begir seg på romferd som en slags krambu på rommets »frie marked«. Historien i denne pretensiøse boken glemmer man raskt. Men selve forestillingen om *en hel by* svevende gjennom rommet fester seg hos leseren, enten man nå finner den komisk eller fascinerende.

15 Hannes Bok, 1957

Scenen for science fiction-fortellingene er ikke bare hele verden, men også hele universet. De foregår også i alle tidsperioder. Det vanligste er at historiene finner sted i rommet (15) og i fremtiden (16), men takket være tidsmaskiner kan de også foregå i fortiden (17) eller i parallellverdener som er samtidige med vår egen.

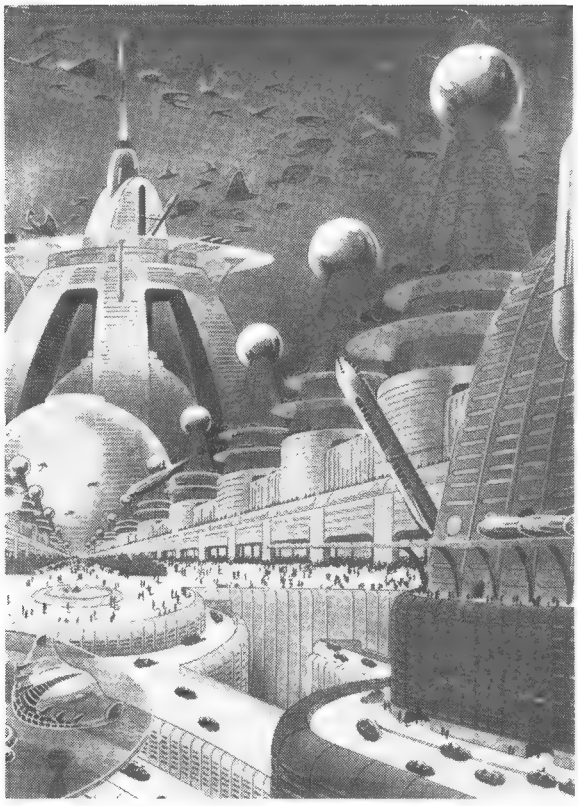
Svart romantikk

Science fiction-illustratørene har sett de visuelle mulighetene i fortellinger som dette. Deres bilder har blitt en slags forlengelse av forrige århundres »svarte romantikk«, en naiv, symbolsk og surrealistisk kunstretning, som gikk mer rett på sak enn finkulturens estetiske malerkunst. I dag blir de gamle pulpillustrasjonene gitt ut på nytt, samlet i store bøker, og det er helt klart at det innenfor »den svarte romantikken« ble skapt en sydende billedverden som i dag slår an blant mange - ikke bare de sf-frelste.

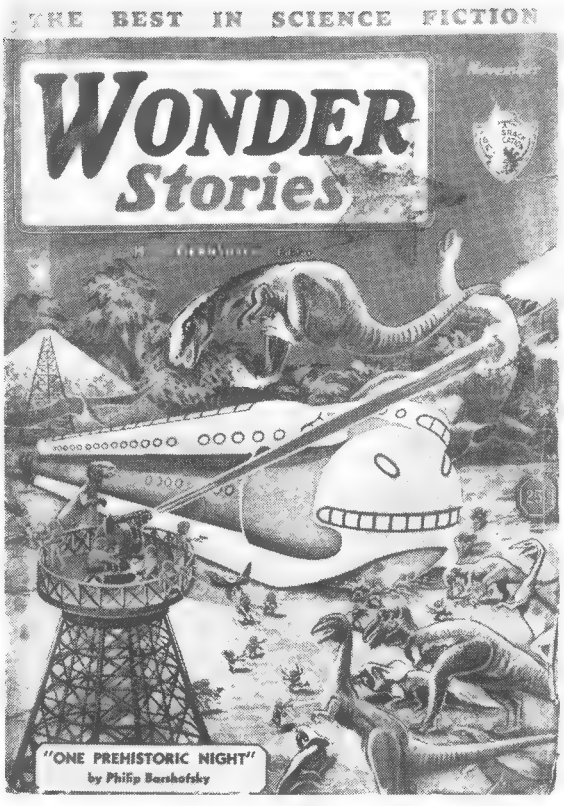
Science fiction-illustrasjoner har blitt et eget spesialområde med sine egne mestere, som Frank R. Paul, Virgil Finlay, Hannes Bok, »Wesso«, »Emsh«, Alex Schomburg osv. I dag føres tradisjonen videre av kunstnere som Roger Dean, Chris Foss og Patrick Woodcroffe. Pulpillustrasjonenes billedspråk og motivvalg har hele tiden hatt innflytelse på sf-tegneseriene, og ikke så få av vår tids science fiction-illustratører er også serietegnere. Jim Steranko, Jeff Jones, Vaughn Bodé og Frank Frazetta er bare noen få eksempler.

Det fins også en forbindelse mellom science fiction og tegneserier ut over det kunstneriske. Begge blir iherdig angrepet for å være dårlig lesning. Blant annet av denne grunn har sf-leserne, akkurat som de tegneserieinteresserte, sluttet seg sammen i fanklubber, gitt ut tidsskrifter og arrangert festivaler og kongresser.

Men fanklubber henger seg ofte opp i uvesentlige fakta. Innstillingen til annen litteratur (i sjargon-



16 Frank R. Paul, 1942



17. Frank R. Paul, 1934

gen kalt »mainstream«) pendler mellom brysk avvisning, forfølgelsesvanvidd og aggressivt arbeid for å øke respekten for science fiction. I den svenske sf-eksperten Sam J. Lundwalls »Bibliografi över science fiction och fantasy« finner man Aristofanes, Dante og andre store navn fra verdenslitteraturen. Verre er det at også litteraturvitenskapsmannen Peter Nicholls i et forsøk på å slå et slag for science fiction utnevner Homer, Shakespeare og Dickens til sf-forfattere, i stedet for å la dem tilhøre den fantastiske litteraturen, noe det kunne være en viss mening i.

Blodfattig

Men til tross for slike galskaper bidro fanbevegelsen i stor grad til at science fiction gjennomgikk en positiv utvikling og etter hvert fikk et bedre omdømme. Da seriene fikk *sine* fans, kunne man bruke sf-bevegelsen som forbilde for sine fanklubber, fanzines og kongresser.

Det er ikke vanskelig å forstå at den visuelle mangfoldigheten i science fiction virker tiltrekkende på tegneserieskapere. Der det skjer en utvikling innen seriene i dag, foregår denne ikke minst i forbindelse med sf-motiver. Men sf har i dag en langt større innflytelse enn som så. Den påvirker kunstnere og skjønnlitterære forfattere som for bare 20 år siden ville betakke seg for å ha noe med den slags »vulgær« litteratur å gjøre. Dette henger ikke bare sammen med at sf-litteraturens drømmeverden har atskillig å si vår samtid, men det er også et moderne eksempel på vekselvirkning mellom populærkultur og finkultur. »Velbrukte« finkulturelle virkemidler overtas av populærkulturen. Der kan de få en nokså platt utforming, men de kan også videreutvikles. Samtidig ser vi at finkulturen i stadig større grad mister fotfestet blant leserne i sin streben etter estetisk forfinethet.

Når finkulturen er blitt altfor blodfattig og eliteorientert, kan den så begynne å låne livskraftige motiver fra populærkulturen. Disse kan ikles de virkemidler som finkulturen har funnet fram til gjennom sine eksperimenter. Forbindelsen mellom

Oregon Journal

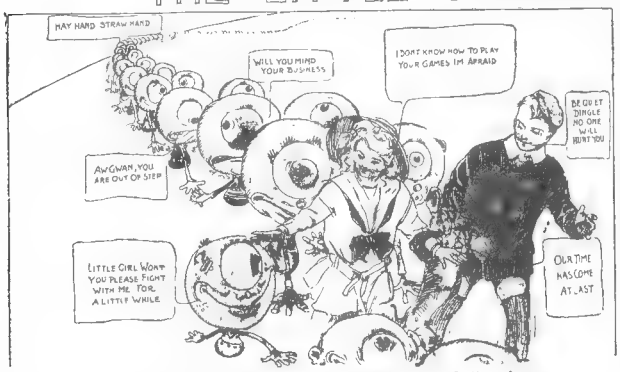
SECOND SECTION

(Copyright, 1909, by The North American Co.

VERSES BY W.R. BRADFORD
DRAWINGS BY JNO. R. NEILL

PORTLAND, OREGON, SATURDAY EVENING, MARCH 27, 1909

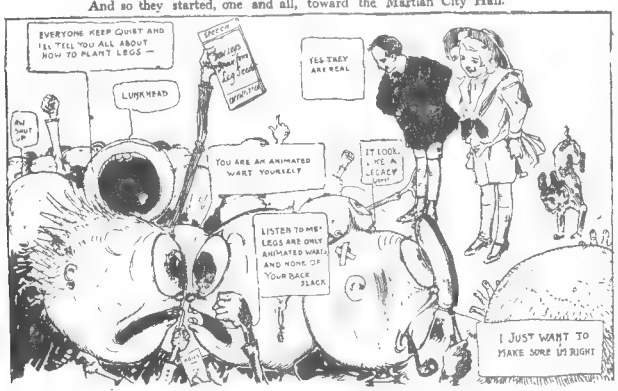
THE LITTLE JOURNEYS OF NIP AND TUCK


HAY HAND STRAW HAND
WILL YOU MIND YOUR BUSINESS
I DONT KNOW HOW TO PLAY YOUR GAMES IM AFRAID
BE QUIET DINGLE NO ONE WILL HURT YOU
AW GWAN, YOU ARE OUT OF STEP
LITTLE GIRL WONT YOU PLEASE FIGHT WITH ME FOR A LITTLE WHILE
OUR TIME HAS COME AT LAST

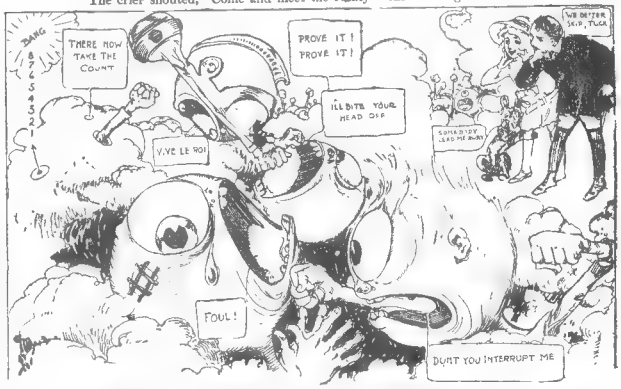
1. The planet Mars the children view. Now listen what the Martians do.
At once they said: "With us you'll come. We'll show you at the museum!"
And so they started, one and all, toward the Martian City Hall.

IM THE JAMES A GARFIELD OF MARS
BE NICKLED BY THE NOSE SEE HA HA GLAD IM FRENCH
MAKE WAY FOR THE ROYAL BARGE OF STATE CHOAS
WILHELM
SAY KID, DOES THAT TICKLE?

2. The crier summoned all by bell and traveled by the great canal.
(Just ask your papa of the stars and of the great canal on Mars.)
The crier shouted, "Come and meet the funny folks with legs and feet!"

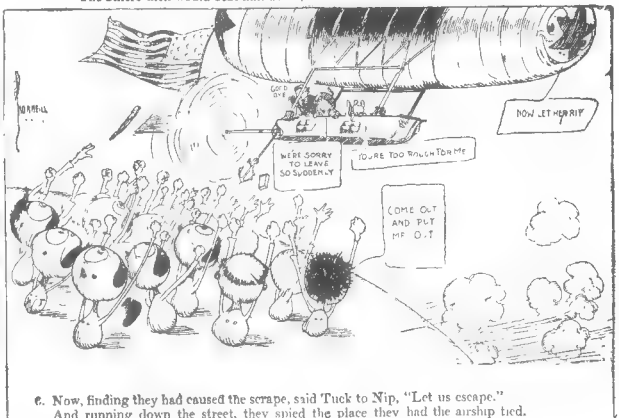

EVERYONE KEEP QUIET AND I'LL TELL YOU ALL ABOUT HOW TO PLANT LEGS —
LUNKHEAD
YES THEY ARE REAL
YOU ARE AN ANIMATED WART YOURSELF
LISTEN TO ME LEGS ARE ONLY ANIMATED WARTS AND HOME OF YOUR BACK SLACK
I JUST WANT TO MAKE SURE IM RIGHT

3. The learned men from far and near assembled there to lend an ear.
Their views were many, all were wrong. The argument waxed hot and strong.
To their opinions each held tight. The meeting ended in a fight



4. The Mayor beat the counselor, a lawyer called a bailiff "cur"!
Some scientist would grandly prance and then his theory advance
The others then would beat him down, then beat each other all around

5. The citizens became afraid and signaled far and wide for aid.
(Astronomers have claimed they've seen afar on Mars a signal gleam.)
And I've explained the best I know the signal to the earth below.



6. Now, finding they had caused the scrape, said Tuck to Nip, "Let us escape."
And running down the street, they spied the place they had the airship tied.
"More pleasant folks we'll try to find," and left the planet Mars behind.

20. mars 1910 dro lille Nemo og vennene hans til månen i et luftskip. To uker senere fortsatte de til Mars, der de ble til 21. august. Med en viss rett kan man si at denne episoden i Winsor McCays klassiske tegneserie »Little Nemo in Slumberland« (se bind 1) var science fiction, selv om det må innrømmes at steinmonstrene på månen og marsboerne med finner som hender og føtter har mer med eventyr å gjøre enn med »ordentlig« science fiction. Takket være drømmelogikken i denne serien var det heller ikke nøvendig med noen forklaring på hvorfor romfarerne ikke trengte romdrakter.

Lenge mente man at dette var det første eksempelet på en amerikansk sf-serie. Ved en ren tilfeldighet har jeg imidlertid kommet over en bunke tegneseriesider fra århundreskiftet, og blant disse har vi et enda eldre eksempel, »Nips og Tucks små reiser« av Jno. R. Neill og W.R. Bradford. Hverken serien eller opphavsmennene er omtalt i faglitteraturen, så jeg vet ikke når serien startet eller sluttet. I likhet med »Little Nemo« er det nærmest en drømmeserie, og det er mulig at den er inspirert nettopp av McCays arbeider. Men tegnestilen minner mer om de høyborgerlige barnebokillustrasjonene.

Barna i serien er nesten som små voksne. Jenta er fiffet opp som tidens overklasseskjønnheter, og gutten er kledt som en student fra »Old Heidelberg«. De reiser rundt i forskjellige fantasiverdener, og 6. mars 1909 påbegynner de en romferd i et forhekset lekeluftskip. De drar rett til Melkeveien, som selvfølgelig består av melk og er befolket av okselignende melkemenn.

Neste stoppested er planeten Mars (- forfatterne var tydeligvis ikke helt stive i verdensrommets geografi -), der de møter benløse monstere med kjempehoder og utstående øyne. Mars var krigens gud, og følgelig er marsboerne stadig i konflikt med hverandre. Marsbåten bærer den våpenraslende tyske keiser Wilhelm IIs ansikt.

Med Stars and Stripes vaiende flyktet Tuck og Nip fra Mars, men hvor ferden gikk videre, vet jeg ikke. I august samme år er de imidlertid tilbake i en mer »normal« drømmeverden.

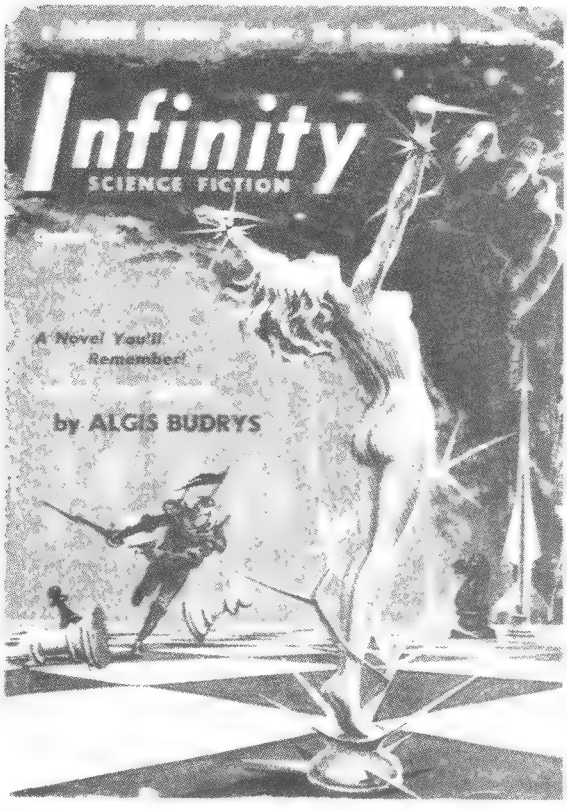
I min samling av gamle aviser fins det også andre serier med et visst science fiction-preg, ikke minst når det gjelder fantastiske oppfinnelser. Elektrisitet, telefon, flyvemaskiner osv. var jo rene sf-mirakler på den tiden, og innen tidlig science fiction syslet man en del med utviklingen av disse »underverkene«. Vi vet stadig lite om tegneserienes eldste historie, men trolig fantes det flere serier av denne typen. Imidlertid ser det ut til at sf-motivene forsvant fra seriene akkurat på den tiden da science fiction for alvor begynte å bli en egen litterær genre.

Grunnen var antagelig at de første seriene var »funnies«, humoristiske historier som kanskje kunne kombineres med eventyr-sf og merkelige oppfinnelser, men ikke med mer alvorlige eventyr. Først omkring 1930, da spenningsserienes seierstog begynte, fikk science fiction sitt gjennombrudd innen tegneseriemediet.

1800-tallets finkulturelle romantikk og den samtidige populærkulturen er et godt eksempel, et annet er den begeistring mellomkrigstidens skjønnlitterære forfattere viste for kriminallitteratur. I dag later det til at science fiction er i ferd med å vekke en slik begeistring. Møtet mellom »kultursfærene« kan kanskje bidra til å innfri noen av de løftene som sf rommer i seg.

18 H W Wesso, 1930

22 Emsh, 1956



Ut over hva vi allerede har nevnt, er det enkelte innslag som går igjen i science fiction. Det gjelder f.eks. roboter (18), mutanter og vesener fra fremmede kloder (19), tekniske vidundere (20) og vitenskapens drømmer (21). I teorien har science fiction ingen grenser, hverken i tid, rom eller tema. I praksis er imidlertid altfor mye sf bare oppkok på velbrukte klisjeer og kjente historier. Men det kan av og til være givende å se hvordan sf formidler lengsel etter det ukjente, trusler og spenning i en uvanlig form (22). På sitt beste er science fiction en litteratur som kan stille ubehagelige spørsmål, drømme håpefulle eller truende drømmer og vekke en følelse av forundring ved å kaste et annet lys over tilværelsen (23).

19 Bill Terry, 1948

20 Paul Callé, 1950

21 Miller, 1950

23 Patrick Woodcroffe, 1974

ZAP - du er død!

Clarence Gray

Richard Calkins

»Deprimerte over den triste virkeligheten, fulle av lengsel etter romantikk, vasset vi ut i verdensrommets hav og druknet lykkelige«. Slik beskriver den kjente sf-forfatteren Ray Bradbury sin barndoms opplevelse av »Buck Rogers«, den første ekte science fiction-serien i USA.

»Buck Rogers« startet som hverdagsserie 7. januar 1929, og 30. mars neste år fikk den også en søndagsside. Fram til 1947 var det Dick Calkins (1895-1962) som var tegner på dagsstripen. Søndagssidene ble tegnet av Russel Keaton til 1933, deretter av Rick Yager til 1958, men så lenge Calkins hadde hånd om hverdagsversjonen, måtte de pent finne seg i at han signerte også søndagsserien og dermed tok æren fra dem.

»Buck Rogers« ble ikke lagt ned før i 1967, men storhetstiden var uten tvil 30-årene. Man kan forstå Bradburys entusiasme, for »Buck Rogers« var like full av fargesprakende og sensasjonelle hendelser som samtidens pulp-sf.

Den første historien bygget da også på en langnovelle som hadde blitt publisert i *Amazing Stories* i august 1928, »Armageddon 2119« av Philip Nowlan (1888-1940). Det var også Nowlan som fram til 1940 sto for manuset til »Buck Rogers«.

Skinndød

Buck Rogers hadde vært flyverhelt under første verdenskrig. Deretter blir han skinndød etter en gruveulykke, og våkner ikke til live igjen før etter 500 år. Da har USA blitt erobret og undertrykt av en asiatisk invasjonshorde. En liten, men tapper motstandsbevegelse forbereder seg til den siste, desperate kampen. Som sann helt stiller Buck seg i spissen for frihetskjemperne og redder USA for demokratiet.

Etter denne bragden begir han seg ut i verdensrommet for å bekjempe andre trusler mot menneskeheten, tigermenn fra Mars, rompirater - og ikke minst sin evige fiende, erkeskurken Killer Kane, som stadig prøver å bli diktator over hele menneskeheten. På sin side i den heltemodige kampen har Buck den geniale vitenskapsmannen Dr. Huer, marsmannen Innaldo, jupiterboeren Tallan - pluss rettferdighet, medmenneskelighet og diverse lignende egenskaper som den tidens helter pleide å være i besittelse av.

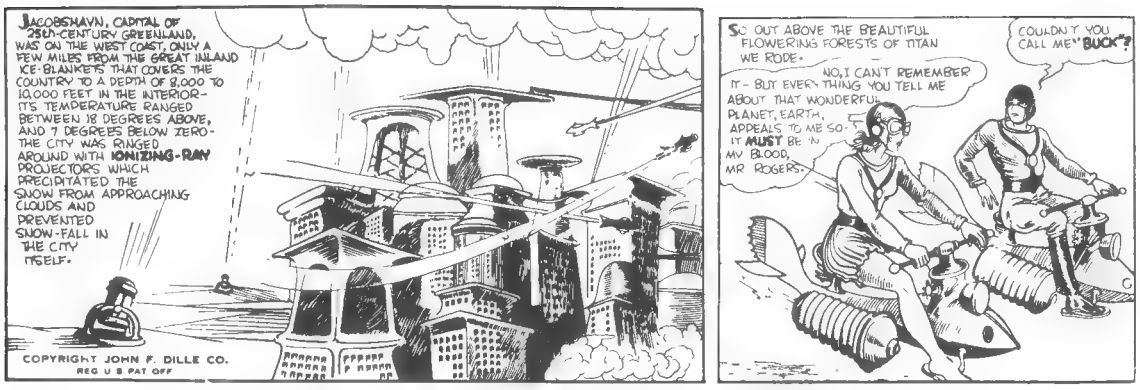
Bucks evige forlovede var Wilma Deering, men hun later ikke til å ha vært til noen hjelp for ham. I likhet med de fleste tidlige sf-heltinnene var hun vakker, tomhjernet og offer for diverse lumske farer. Det siste var ikke det minst viktige, for da kunne helten bevise at han var en sann helt og redde henne. Det er jo slikt man har helter til.

En million lesere

Da sto det bedre til med Ardala Valmar, jenta til Killer Kane. Hun fikk lov til å vise en viss (riktignok ond) intelligens og initiativrikdom. Sett med vår tids øyne er de fleste »dårlige« kvinner i datidens populærkultur langt mer tiltalende enn de »gode«, som sjelden hevet seg over toskestadiet.

På alle måter var »Buck Rogers« en typisk klassisk romopera. Det gjaldt handlingsskjemaet, personklisjeene, monstrene med utstående øyne, og de teknologiske påfunnene. De fantasifulle fremtidsvisjonene ble formelig stablet oppå hverandre. Riktignok hadde sf-magasinene allerede beredt grunnen for de visuelle symbolene, men det var »Buck Rogers« som gjorde dem populære. For sf-magasinene hadde i høyden 100 000 lesere, mens »Buck Rogers« ble utgitt på 18 språk og nådde et milliontalls lesere i mer enn 40 land. Denne serien var det som gjorde strålepistolen (ZAP - du er død!) til en hverdagslig ting, likeså romscooteren, antityngdekraftbeltet, de bærbare minirakettene, de fjernstyrte robotene og asteroidene som kunne bygges om til romskip.

Også i samfunnsskildringen holder »Buck Rogers« seg til romoperaenes vanlige klisjeer. Det


JACOBSHAVN, CAPITAL OF 25th-CENTURY GREENLAND, WAS ON THE WEST COAST, ONLY A FEW MILES FROM THE GREAT INLAND ICE-BLANKETS THAT COVERS THE COUNTRY TO A DEPTH OF 8,000 TO 10,000 FEET IN THE INTERIOR- IT'S TEMPERATURE RANGED BETWEEN 18 DEGREES ABOVE, AND 7 DEGREES BELOW ZERO- THE CITY WAS RINGED AROUND WITH IONIZING-RAY PROJECTORS WHICH PRECIPITATED THE SNOW FROM APPROACHING CLOUDS AND PREVENTED SNOW-FALL IN THE CITY ITSELF.
COPYRIGHT JOHN F. DILLE CO. REG U S PAT OFF
SO OUT ABOVE THE BEAUTIFUL FLOWERING FORESTS OF TITAN WE RODE-
NO, I CAN'T REMEMBER IT- BUT EVERYTHING YOU TELL ME ABOUT THAT WONDERFUL PLANET, EARTH, APPEALS TO ME SO- IT MUST BE IN MY BLOOD, MR ROGERS.
COULDN'T YOU CALL ME "BUCK"?

En av spesialitetene i »Buck Rogers« var teknologiske fremtidsspekulasjoner, som romscootere og fremtidsbyer.

vrimler av føydale rom-stater. Det gir serien litt ferniss av ridder- eller pirathistorie, og det gir helten sjansen til å vise sitt demokratiske sinnelag i kampen mot onde monarker - et sinnelag som ellers ikke er særlig fremtredende hos ham. Også Bucks uniform med den oldtidsaktige hjelmen avspeiler seriens hang til føydalskildringer.

Humoristisk tegner

I »Buck Rogers«' kjølvann ble leketøysmarkedet oversvømmet av dukker, roboter og zap-strålepistoler. I 30-årene ble det også laget en lang radioføljetong av serien, og i 1939 ble den film.

For det brede publikum var det lenge »Buck Rogers« som *var* science fiction, på godt og vondt. Dette falt sf-forfatterne tungt for brystet, for denne typen enkle spenningshistorier utgjorde ikke lenger tyngdepunktet innen den bedre delen av pulpscience fiction. Men til og med Ray Bradbury, hvis sf-produksjon er av en helt annen type, har som sagt fortalt om hvor mye også senere sf-forfattere har blitt inspirert av »Buck Rogers«.

Ettertiden har gitt serien et negativt omdømme. Dette skyldes ikke bare den forvirrete handlingen, for når sant skal sies, er det mange av dagens mer seiglivede tegneserier som ikke er stort bedre på dette området. Kritikken har nok for det meste rammet Calkins' tegnestil, som hadde tilknytning til humorserienes karikaturstil. Det gjorde det ikke bedre at Calkins var en dårlig humoristisk tegner. Skurkene hans er som regel feite månefjes, og bildene lider av gale perspektiver og besynderlige kroppsproporsjoner.

Star Wars

Calkins' naive stil passet dårlig i en alvorlig spenningsserie. men hvordan kan man *i dag* ta »Buck Rogers« alvorlig? Det forekommer meg at den ufrivillige komikken i tegningene passer bra til de håpløst gammeldagse historiene. Serien appellerer til en nostalgisk innstilling, av den typen man kan finne hos donaldister, hos folk som samler på gamle guttebøker, eller blant folk som går og ser gamle filmer som er så dårlige at de er blitt gode igjen.

Serien gikk som sagt inn i 1967, men det ser ut til at de siste årenes bølge av romoperafilmer av typen »Star Wars« skal komme gamle Buck til gode. I USA forbereder man en TV-serie om ham, og det har dukket opp en ny tegneserieversjon, forfattet av Jim Lawrence og tegnet av Gray Morrow. Men »Buck Rogers« vil nok aldri kunne oppnå samme suksess som i 30-årene. Det er dette tiåret han hører hjemme i. Det er nok ingen tilfeldighet at fremveksten av de store spenningsseriene falt sammen med den store økonomiske krisen. Den må ha forsterket folks lengsel etter å kunne drømme seg bort til en enklere verden, der menn kunne være menn, der kvinnene var vakre og kvinnelige, og der all ondskap kunne fordrives med mot og skytevåpen. Tiden beredte grunnen for serier som »Buck Rogers«.

Men »Star Wars« hadde suksess takket være akkurat samme enkle modell. Kanskje 70- og 80-årenes stadig vanskeligere kriser vekker en lignende lengsel etter firkantede løsninger, gjerne i form av enkle romoperaer som »Buck Rogers«.

Koppermynt

Fremgangen for »Buck Rogers« førte selvfølgelig til at andre sf-serier dukket opp. En av dem var »Brick Bradford« (Tom Trick), som begynte i 1933. Året etter kom søndagsversjonen, og serien eksisterer faktisk den dag i dag. Fram til en gang i

50-årene var det William Ritt som sto for teksten og Clarence Gray for tegningene. De knyttet an til en eldre science fiction-tradisjon, eller snarere en forløper: den glemte sivilisasjonen. I den første historien slåss Brick mot en isolert inkastamme, hvoretter han ryker uklar med en gjeng gjenglemte vikinger. Senere får han seg et »kronoskop«, som gjør det mulig for ham å foreta reiser ikke bare i tid og rom, men også inn i atomenes mikroverden. Et av de mest berømte eventyrene kom i 1939 og viser hvordan Brick dukker ned i miniatyruniverset i en koppermynt.

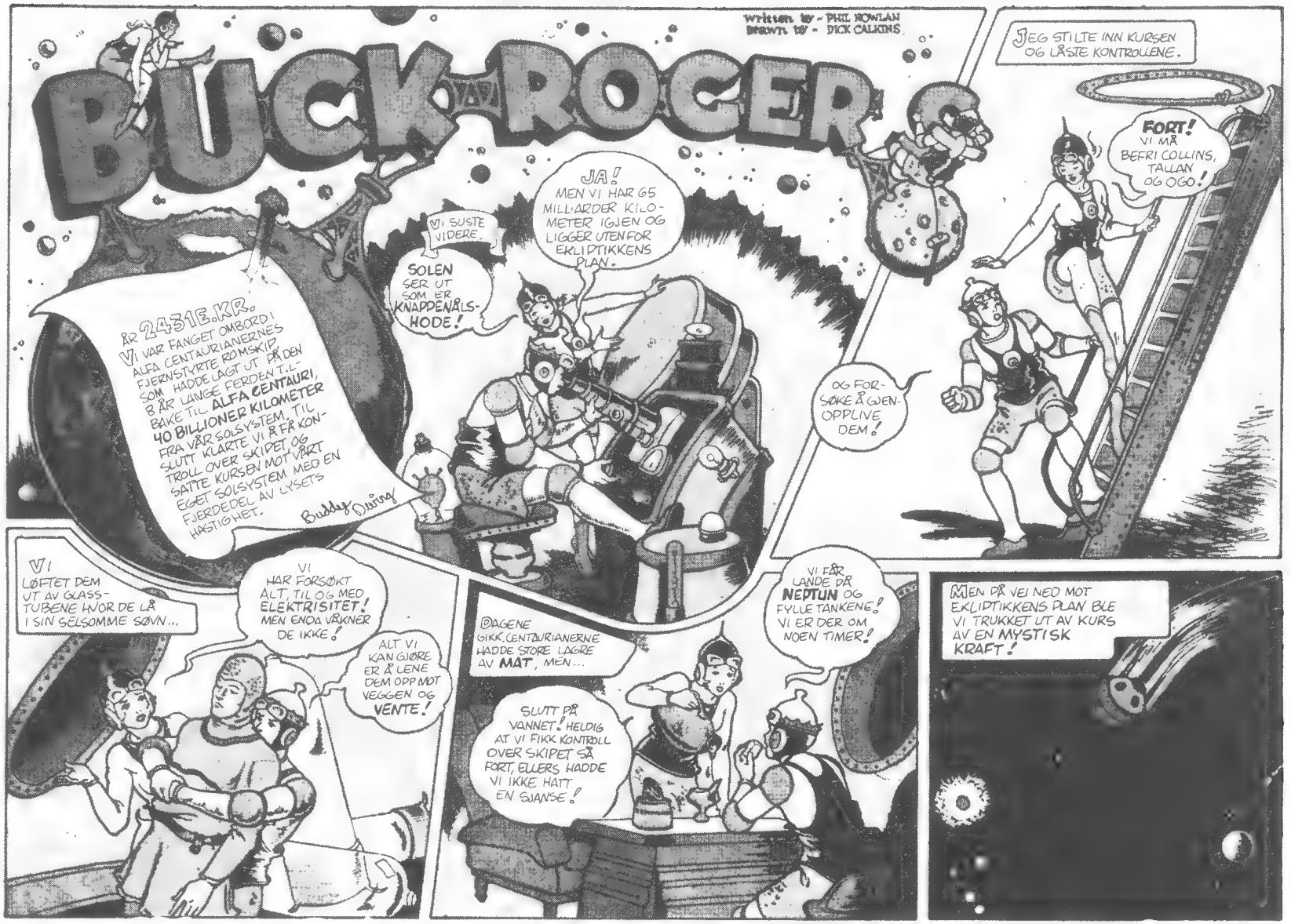
Noen av historiene foregikk i samtiden. Når man trengte det, fantes det alltid en passende mystisk sivilisasjon ett eller annet sted i Asia eller Afrika, og i et knipetak kunne Ritt endog la Brick slåss mot helt alminnelige forbrytere.

»Brick Bradford« var med andre ord en »paraplyserie«. Den rommet i seg jungelserien, krimserien, den vanlige spenningsserien - og science fiction. Det var nok takket være denne allsidigheten at serien overlevde også de periodene i tegneserienes historie da science fiction ellers ikke var så populært.

BUCK ROGERS
Dagsserie: 1929-67
Søndagsserie: 1930-65
Av: Richard (Dick) Calkins (1895-1962), tegner av dagsserien 1929-47, forfatter av dagsserien 1940-47
Phil Nowlan (1888-1940), forfatter av dagsserien 1929-40 og av søndagsserien 1930-40
Russel Keaton (1910-1945), anonym tegner av søndagsserien 1930-33
Rick Yager, anonym tegner av søndagsserien 1933-58, forfatter av søndagsserien 1940-58, tegner og forfatter av dagsserien 1951-58
Murphy Anderson, tegner av dagsserien 1947-49, tegner av dags- og søndagsserien 1958-59
Leon Dwarkins, tegner av dagsserien 1949-51
George Tuska, tegner av dagsserien 1959-67, av søndagsserien 1959-65
Dette er de viktigste av dem som har arbeidet med serien.
Samleutgaver: The Collected Works of Buck Rogers in the 25th Century (Chelsea House, New York 1969)
Adventures in the 25th Century (Funnies Publishing Co. 1974).

BRICK BRADFORD
Dagsserie: 1933-
Søndagsserie: 1934-
Av: Clarence Gray (1902-1957), tegner av dagsserien 1933-52, tegner av søndagsserien 1934-57, forfatter av søndagsserien 1952-57
William Ritt (1902-1972), forfatter av dags- og søndagsserien 1933-52
Paul Norris, tegner av dagsserien fra 1952, av søndagsserien fra 1957
Samleutgaver: In the Fortress of Fear (Club Anni Trenta, Genova 1971); dagsserier fra 1938-39
Voyage in a Coin (Pacific Comics Club, Papeete, Tahiti).

I motsetning til »Buck Rogers« var »Brick Bradford« ikke bundet til en bestemt tidsperiode. Ved hjelp av »the time top« (lengst t.v.) kunne hovedpersonen reise i tiden. Selv om Clarence Gray ikke er noen stor serietegner, ligger han langt over Calkins' nivå. »Brick Bradford« har overlevd »Buck Rogers«, men aldri blitt like populær.


BUCK ROGER
written by - PHIL NOWLAN
drawn by - DICK CALKINS
ÅR 2431 E.KR.
VI VAR FANGET OMBORD I ALFA CENTAURIANERNES FJERNSTYRTE ROMSKIP SOM HADDE LAGT UT PÅ DEN 8 ÅR LANGE FERDEN TIL BAKE TIL ALFA CENTAURI, 40 BILLIONER KILOMETER FRA VÅR SOLSYSTEM. TIL SLUTT KLARTE VI Å FÅ KONTROLL OVER SKIPET OG SATTE KURSEN MOT VÅRT EGET SOLSYSTEM MED EN FJERDEDEL AV LYSETS HASTIGHET.
Buddy Davis
SOLEN SER UT SOM ER KNAPPENÅLS-HODE!
VI SUSTE VIDERE.
JA! MEN VI HAR 65 MILLIARDER KILOMETER IGJEN OG LIGGER UTENFOR EKLIPTIKKENS PLAN.
JEG STILTE INN KURSEN OG LÅSTE KONTROLLENE.
FORT! VI MÅ BEFRI COLLINS, TALLAN OG OGO!
OG FORSØKE Å GJENOPPLIVE DEM!
VI LØFTET DEM UT AV GLASSTUBENE HVOR DE LÅ I SIN SELSOMME SØVN...
VI HAR FORSØKT ALT, TIL OG MED ELEKTRISITET! MEN ENDA VÅKNER DE IKKE!
ALT VI KAN GJØRE ER Å LENE DEM OPP MOT VEGGEN OG VENTE!
DAGENE GIKK. CENTAURIANERNE HADDE STORE LAGRE AV MAT, MEN...
SLUTT PÅ VANNET! HELDIG AT VI FIKK KONTROLL OVER SKIPET SÅ FORT, ELLERS HADDE VI IKKE HATT EN SJANSE!
VI FÅR LANDE PÅ NEPTUN OG FYLLE TANKENE! VI ER DER OM NOEN TIMER!
MEN PÅ VEI NED MOT EKLIPTIKKENS PLAN BLE VI TRUKKET UT AV KURS AV EN MYSTISK KRAFT!

VI SKYNDTE OSS TIL KONTROLLENE, MEN...
EN STOR, MØRK PLANET! VI ER ALLEREDE FOR NÆR!!
DEN TREKKER OSS TIL SEG! VI KOMMER IKKE UNNA! DEN ENESTE SJANSEN VI HAR ER Å LANDE SÅ MYKT SOM MULIG!
NEDE PÅ PLANETEN TORDNET GIGANTISKE BØLGER MOT KJEMPEHØYE KLIPPER I ET EVIG HALVMØRKE!?
ATMOSFÆREN VAR IKKE GIFTIG, SÅ VI FORLOT ROMSKIPET.
ÅÅÅHHH! SÅ SKUMMELT DET ER HER! JEG FØLER MEG TUNG SOM BLY!
DETTE VAR DEN PLANETEN SOM PROFESSOR WILLIAM H. PICKERING FORUTSA AT EKSISTERTE ALLEREDE FOR 500 ÅR SIDEN, I 1931! ETTER JUPITER OG SATURN ER DEN DEN STØRSTE I HELE SOL-SYSTEMET!
VI TRAKK EN SLANGE NED TIL VANNKANTEN.
SKYND DEG BUDDY! DENNE PLANETEN ER ET UFYSELIG STED!
HOLD DEG AT DET ER FERSKVANN! VI SKAL KOKE DET NÅR VI KOMMER TILBAKE TIL SKIPET!
MEN DA VI SNUDDE OSS MOT ROMSKIPET IGJEN?...!
SE, BUDDY! [illegible] MONSTER!
VI MÅ KOMME TILBAKE TIL SKIPET!

Denne søndagssiden av »Buck Rogers« fra 1933, trolig tegnet av Rick Yager, er et godt eksempel på seriens blanding av pene jenter, lumske skurker, spenning og fremtidspåfunn, inkludert den berømte strålepistolen. Det bør også nevnes at Buck selv nesten ikke var med i søndagsserien i de første årene. Hovedpersoner var i stedet Wilmas lillebror Bud og hans kjæreste, marsprinsessen Alura.

Alex Raymond

Hvordan koke science fiction-suppe på rester av historien

»Flash Gordon« - på norsk »Lyn Gordon« - startet som søndagsserie 7. januar 1934. Fram til 1944 ble den tegnet av Alex Raymond (1909-1956), en av tegneseriemediets mest feterte billedfortellere, og det var trolig han som skrev manuskriptet også.

Egentlig er nok Dan Barrys dagsstriper fra begynnelsen av 50-årene den beste versjonen. Men siden seriefans verden over regner Raymonds versjon som den beste av alle klassiske sf-serier, skal jeg konsentrere meg om den.

Raymond bygget på en eldre fantastisk tradisjon enn det Calkins og Nowlan gjorde i »Buck Rogers«. Han var inspirert av to forfattere som var forløpere for science fiction, Abraham Merrit og E.R. Burroughs. Særlig fins det mange paralleller til »Flash Gordon« i Burroughs' romanserie om »John Carter of Mars« (påbegynt 1912). I likhet med disse romanene var »Flash« en nærmest rendyrket eventyrserie krydret med enkelte science fiction-klisjeer.

Lys og arisk

Allerede på første side forlater Flash jorden og drar til planeten Mongo, som nærmer seg vår klode og truer med å kollidere med den. Noen kollisjon blir det ikke, og det sies ikke mer om dette problemet, så man får gå ut fra at Flash klarte å løse det på en eller annen måte. Bortsett fra halvåret juli 1941 - januar 1942 kom handlingen i serien utelukkende til å utspille seg på Mongo, i denne planetens fantastiske kongeriker i lufta, under vann og i isgrotter. Planeten var befolket av et mylder av dyremennesker og underlige eventyrvesener.

Mongo var en besynderlig blanding av føydale, orientalske, asiatiske, gammelnordiske og sf-betonte elementer i svært populær utforming. Romerske gladiatorleker ble sauset sammen med avanserte fly, middelalderborger med harem a la Hollywood; sverd og atomkanoner ble brukt om hverandre. Over det hele regjerte den »mongolske« tyrannen Ming den Ubarmhjertige.

Flash er en typisk billedbokhelt, lys og arisk, muskuløs og - påstås det - intelligent. Han har studert ved overklasseuniversitetet Yale, noe man ikke merker stort til. Det er hans venn, vitenskapsmannen Zarkov, som står for tenkingen. Han er ekspert på alt unntatt romskip, for av en eller annen grunn havarerer alltid romskipene hans når de kommer fram til enten Mongo eller - senere - Jorden. Dette er et enkelt fortellerknep som skal forklare hvorfor Flash ikke så lett kan forlate Mongo igjen.

Følelser fins selvfølgelig først og fremst hos Dale Arden, jenta til Flash. Hun er utrolig enfoldig, Flash meget underdanig og kommer alltid ut i vanskelige situasjoner som hun må reddes fra.

Falt som kjegler

Fortellermessig er ikke »Flash Gordon« rare greiene. Selv »Buck Rogers« hadde antagelig mer intelligente intriger. Etter en stund virket det som om Flash oppplevde de samme eventyrene om og om igjen. Grunnen er delvis søndagsserienes markedsmessige forutsetninger. For å holde interessen ved like hos leserne til neste uke, presset man gjerne inn så mye »action« som mulig. I løpet av det første halvåret sloss Flash med bortimot 30 monstere!

Selv om manuskriptet aldri fikk noe særlig kjøtt på seg, fantes det nok kjøtt ellers i serien. Både mannlig og kvinnelig. Mengdevis av vakre, lettkledte prinsesser og dronninger falt i årenes løp som kjegler for den virile og påtrengende Flash. De var så hungrige at de ikke skydde noe middel for å få tak i Flashs vakre kropp, som han stadig fikk anledning til å vise fram. Men Flash forble tro mot sin Dale, antagelig fordi hun oppførte seg mer »kvinnelig«, dvs. mindre utfordrende og viljesterkt enn de andre.

Den påtagelige erotiseringen av serien minner om dårlige ukeblad. Det er en puritansk erotikk - det »skjer« ikke noe. Det hele piffes opp med vakre jenter i utfordrende positur. De sadomasochistiske trekkene ved serien blir av og til forsterket av piskescener og slagsmål kvinner imellom.

Robin Hoods glade menn

I motsetning til i »Buck Rogers« vek Alex Raymond ikke tilbake for å vise vold og død i de mest varierte former. Også rasistiske innslag var det mange av, både i hierarkiet av folkeslag fra apemenneskene opp til herrefolksrasen (et trekk Raymond antagelig har overtatt etter Burroughs) og i holdningen til »den gule fare«. Dette siste trekket har visse røtter i tidens populærkultur: Keiser Ming minner ikke så lite om Sax Rohmers erkeskurk Fu Manchu. I denne sammenheng bør man også huske på at USA helt siden 1800-tallet hadde holdt på å bygge seg opp et handelsimperium i Asia. 30-årenes sosiale uro i Østen må amerikanerne derfor ha opplev som en »trussel mot USAs interesser«. I denne tiden ble motsetningsforholdet mellom USA og Japan dessuten stadig sterkere.

I et mislykket forsøk på å utnevne »Flash Gordon« til finkultur har den tyske kunst- og litteraturvitenskapsmannen Günter Metken prøvd å se serien som en moderne parallell til middelalderens store ridderromaner. Flashs reiser skulle da f.eks. tilsvare Parcifals søken etter den hellige Gral. Ganske visst var det nok av fantastiske monstere, onde tyranner og vakre kvinner i middelalderens episke diktning - men der er det da også slutt på likheten. For middelalderdiktningen brukte disse ingrediensene til å understreke kampen mot en ubarmhjertig skjebne, konflikter som vanligvis sluttet tragisk.

I »Flash Gordon« ble derimot spenningseffektene stablet oppå hverandre uten innbyrdes sammenheng. Flash var hele tiden den samme statiske papphelten, og det som kunne ha vært en ideologisk kjerne i serien - konflikten mellom frihet og tyranni -, ble for det meste glemt. Da frigjøringsbevegelsen (som nærmest lignet Robin Hoods glade menn) endelig styrtet Ming i 1941 og utropte Mongo til en forbundsstat etter modell av USA, var ikke dette noen kulminasjon på en politisk utvikling. Nei, det var rett og slett et berettermessig trick for å gi Flash en mulighet til å dra tilbake til jorden for å gjøre en innsats i kampen mot nazismen.

Mondene motejournaler

Forklaringen på »Flash Gordon«s suksess må søkes på det tegnemessige planet. Alex Raymond blir regnet som en av de store blant de tidlige

DON'T WORRY, DALE--
YOU MUST WIN, DARLING--YOU MUST!
ME KILL HIM, BENT-BACK-- ME KNOW HOW FIGHT WITH HAMMER--
FLASH MUST BATTLE ONE-TUSK TO SEE WHICH SHALL BE CHIEF OF THE TUSK-MEN!-----

En arketypisk situasjon: Hannene slåss om makten og - underforstått - om hunnen. Selvfølgelig vinner Flash over de ville huggtannmennene (mars 1937).

spenningsserietegnerne. Noen har ment at han har tatt inntrykk av Goya, Michelangelo, William Blake og Gustave Doré, og det kan faktisk være noe i det. Men man bør heller ikke glemme Charles Dana Gibson og de andre populære tegnerne i ukebladene. Raymonds kunst er nokså emmen og søtladen, og kvinnefigurene kunne ha vært hentet rett ut av *Harper's Bazaar, Vogue* og andre mondene motejournaler.

Alex Raymonds »Flash Gordon« er blitt beundret av seriefans for sin grafiske eleganse. Innholdet i de flotte sidene er derimot betydelig enklere.

Man kan skille mellom tre perioder i utviklingen av billedspråket i »Flash Gordon«.

Fram til 1937 var stilen barokkinfluert. Bildene ble bygd opp av spiraler, diagonaler eller sirkler. Figurene var stadig i bevegelse, og bevegelsen ble forsterket av dynamiske skygger og tette skraveringer.

I 1938 går Raymond over til en vertikal billedstruktur. Kroppene blir roligere, han konsentrerer seg mer om ansiktene, og tegningene får sterkt idealiserende trekk. Det er i 1938-39 han skaper de mest fantastiske fabelvesenene, bygningene og landskapene. Bildene er likevektige og nesten like perfekte som heltene i serien, - og dermed også litt kjedelige i all sin langdryge skjønnhet.

I den siste perioden (1940-44) eksperimenterer Raymond stadig mer med fargeflater og gjør mindre bruk av tusjede linjer. Han prøver nå å bruke fargeklatter til å oppnå dybdevirkning og plastikk. Men ettersom trykketeknikken ikke var den beste og fargeleggerne ofte ga blaffen i tegnerens anvisninger, ble ikke disse eksperimentene så vellykket som de burde.

Tynn historie

1944 ble Raymond innkalt til marinen, og Austin Briggs overtok »Flash Gordon«. Etter krigen ville Raymond ikke vende tilbake til »Flash Gordon«, men begynte i stedet på den populære detektivserien »Rip Kirby« (Kirkeby). Der dempet han tegnestilen noe slik at den kom på samme nivå som fortellingen.

Raymond hadde stor innflytelse på senere tegnere av sf- og fantasy-serier. Hans fremste elev er Al Williamson, som er mest kjent for sitt arbeid med »Agent X-9« (Corrigan). Men det var ikke bare på de enkelte tegnerne Raymond øvet innflytelse. Han bidro også til at tegneseriekunsten i USA som oftest blir betraktet som et rent billedmedium, der en overdådig tegnekunst kan dekke over en tynn historie.

FLASH GORDON (Lyn Gordon)
Dagsserie: 1940-44, 1951-
Søndagsserie: 1934-
Av: Alex Raymond (1909-1956), tegner av søndagsserien 1934-44
Don Moore, forfatter av søndagsserien 1934-67 (under Raymond antagelig bare synopsis)
Austin Briggs (1908-1973), tegner av dagsserien 1940-44, av søndagsserien 1944-48
Emanuel »Mac« Raboy (1914-1967), tegner av søndagsserien 1948-67
Dan Barry (1923-), tegner av dagsserien 1951-67, av søndagsserien 1967-
Ric Estrada, tegner av dagsserien 1965-67
Fred Kida, tegner av dagsserien 1968-69
Bob Fujitani, tegner av dagsserien 1969-
En hel del forfattere har opp gjennom årene skrevet dagsserien.
Samleutgaver (Raymonds versjon): Flash Gordon in the Ice Kingdom of Mongo (Nostalgia Press, New York 1967)
Flash Gordon: Into the Water World of Mongo (Nostalgia Press, New York 1971)
Flash Gordon, vol 1-5 (Nostalgia Press, New York 1974-78)
I Norge har deler av Raymonds versjon blitt trykket i omredigert utgave (Hjemmet, Oslo 1977).
I Sverige har likeså deler av Raymonds produksjon blitt publisert i omredigert versjon (Red Clown, Stockholm 1973).

DER HER LYN G FØRSTE LANSEKOMPANIET ORDRE OM Å ANGRIPE OBERST!
FLASH GORDON
BY ALEX RAYMOND
DOKTOR ZARKOV ER PÅ VEI MED ET REGIMENT HAUKMENN FOR Å REDDE LYN. MEN HAN VET IKKE AT LYN ER PÅVIRKET AV HEKSEDRONNINGENS TRYLLEDRIKK, OG VIL LEDER FIENDENS ARMÉ....
DET FØRSTE LANSEKOMPANIET BESTÅR AV HAUKEMENNENES BESTE FLYGERE. DE KRETSER RUNDT HØYT OPPE UNDER HIMMELEN, OG PÅ SIGNAL FRA LEDEREN FOLDER DE INN VINGENE OG STYRTER NED MOT AZURAS ARMÉ!
LYN OPPDAGER DEM MED EN GANG, OG HEVER SVERDET... SIGNALET TIL AT DØDSSTRÅLEKANONEN SKAL SIKTES INN MOT FIENDEN!
NESTE UKE: "DET STORE SLAGET!"
G-16

Sydney Jordan

Muskelbunter og rasjonelle helter

Etter »Buck Rogers« og »Flash Gordon«s suksess spredte science fiction-motivene seg også til serier som egentlig ikke var sf, som for eksempel »The Phanton« (Fantomet), »Mandrake«, »Mickey Mouse« (Mikke Mus) og »Popeye« (Skipper'n). Iblant gikk det så langt at en slik serie etter hvert *ble* science fiction. E. C. Segar gjorde »Sappo«, som ble trykt på søndagene i tilknytning til »Popeye«, til en glimrende pparodi på alle slags sf-oppfinnelser.

»Alley-Oop« (Big Ben) av Vincent Hamlin begynte i 1933 som en humorserie i steinaldermiljø, men takket være en tidsmaskin ble den forandret til burlesk gjøn med tidsreiser. Vi bør også nevne Frank Godwins »Connie« (1927-44), som til å begynne med var en enkel, jordnær tegneserie. Den ble visstnok forvandlet til en grafisk og fortellemessig glimrende science fiction-serie, som for en gangs skyld hadde en handlekraftig kvinne som hovedperson. Dessverre vet vi lite om denne serien, som i likhet med mange andre ikke fins i nytrykk.

Tidsreiser

Men stort sett utviklet de amerikanske sf-seriene seg i de nystartede (1937) seriebladene. Når det gjaldt dagsavisserier, overtok Storbritannia snart ledelsen innen science fiction. At disse britiske seriene ikke alltid var like vellykket, viser den mest seiglivede av dem alle, »Garth« av Stephen Phillip Dowling. Den begynte 24. juli 1943.

»Garth« er så velutstyrt med muskler at han nesten virker vanskapt. Og siden han ikke bare påstås å være veldig vakker og sterk, men også er i stand til å reise fritt i tid og rom, så skjønner man at dette er en virkelig flott helt. Hans måte å reise i tiden på er av de mindre vanlige: Når han kommer til et sted hvor en eller annen voldsom begivenhet har foregått en eller annen gang, flyttes »Garth« tilbake i tiden og inn i en av sine mange reinkarnasjoner. I løpet av de årene serien har eksistert, har han fått med seg nær sagt alle tenkelige eventyr i omtrent alle historiske epoker.

Bortsett fra tidsreiseinnslaget har de fleste av disse historiene ikke noe felles med sf. De er rene eventyr som dekker alle genre: Western, skrekk, krim osv. Egentlig gjelder det samme for de eventyr som utspiller seg i fremtiden eller i verdensrommet, men der fins det i det minste noen romvesener og litt psevdovitenskapelig vås, slik at de dårlige historiene kan gjemme seg bak litt sf-glitter.

Enkelte steder blir det klart at høyere makter i sin rettferdighet har utvalgt »Garth« til et historisk oppdrag, men helt klarlagt blir dette aldri. I overensstemmelse med dette mytologiske planet er Garths sanne kjærlighet, Lady Astra, ingen annen enn kjærlighetsgudinnen Venus. Dette er ikke til hinder for at »Garth« i nesten hver eneste historie treffer en kvinne som forelsker seg i ham, noe som både han og mannlige »tittere« får glede av, for kvinnene er meget vakre og som regel barbrystede.

Propaganda

»Garth« fikk en vel tiltrengt visuell ansiktsløftning da Frank Bellamy (som tidligere hadde tegnet bl.a. »Dan Dare«) overtok i 1971, men innholdet ble ikke det grann bedre. Ikke bare er intrigene ofte slurvete komponert. Serien viker heller ikke tilbake for propaganda av det mest plumpe slaget, som i 70- og 80-årene særlig rettes mot kvinnebevegelsen. Når »Garth« trass i dette har vunnet gjenklang i land med relativt fornuftige holdninger til kjønnsroller, må det skyldes Bellamys gode tegninger.

Da Bellamy døde allerede i 1976, tok Martin Asbury over. Siden han ikke tegner på Bellamys nivå, kan man kanskje håpe på at »Garth« snart legges ned.

Av langt større betydning for de engelske sf-seriene ble »Dan Dare«, en ukebladserie som begynte i 1950 i *Eagle* og fortsatte i forskjellige

blader fram il 1966. Den ble tegnet av Fred Hampson (født 1918).

»Dan Dare« skilte seg på en positiv måte fra de amerikanske helteforbildene. Han var ikke en ensom, allmektig helt, men en del av et team på en interplanetarisk romflåte omkring år 2000. I teamet fantes det to kvinner som for en gangs skyld hadde fornuftige funksjoner som annenpilot og ernæringsekspert. Dette var nærmest unikt for den tidens sf. Men britisk science fiction (bortsett fra de aller dårligste produktene) har alltid hatt mer sympatiske synspunkter på kvinner enn den amerikanske.

Galaktisk andedam

Hampson øvet inflytelse på senere sf-serier med sitt krav til en troverdig utforming både av det teknologiske miljøet og av heltenes personlighet. Enda viktigere ble det at han grunnla en tegnertradisjon for ukebladseriene i Storbritannia. Ettersom disse ble trykt på bedre papir og med fotogravyre av høy klasse, ble de eksperimentene som Alex Raymond forgjeves hadde syslet med mot slutten, nå teknisk mulige. Man trengte ikke lenger å tusje alle linjene for så å fargelegge med blått, rødt, gult og sort hver for seg. Hampson kunne male serien direkte med nyanserte farger, som siden ble fargeseparert før trykking. Resultatet ble overveldende hvis man sammenlignet med »normal« trykkvalitet på tegneserier. Den nye trykkemetoden kunne føre til fremgang for serier som ellers var temmelig elendige.

»Dan Dare« ser ut til å ha vært av de bedre tegneserier. Den beste britiske sf-serien til nå er imidlertid dagsavisserien »Jeff Hawke«, tegnet av Sydney Jordan. Den startet 15. februar 1955, halvveis som en imitasjon av Dan Barrys hverdagsutgave av »Flash Gordon«, men Jordan kom snart til å utvikle sin egen spesielle stil.

I »Jeff Hawke« møter vi en videreutvikling av vårt moderne, teknifiserte samfunn. Hawke er medlem av en europeisk romstyrke omkring år 2000. Menneskeheten har nådd Jupiter. Om det er behov for Hawke et sted lenger vekk, blir han transportert dit av ikke-jordiske vesener. Slike er det mange av, for serien utnytter en av yndlingsmytene innen science fiction: Den galaktiske føderasjonen, som menneskeheten ennå er for umoden til å bli medlem av. Jorden befinner seg nemlig et sted i utkanten av en galaktisk andedam. Dette gir muligheter for atskillig ironi i møtene mellom de ikke-jordiske vesnene og de ofte litt vel overlegne og hovne jordboerne.

Guden Pan

Hawke selv er en rasjonell helt som løser problemene med hodet, med dyktighet og en viss intuisjon. Mange ganger må han overlate til andre å ta beslutninger. Men selv om han av og til befinner seg langt fra den vanlige populærkulturhelten, virker han litt for teknologisk og innesluttet til å vekke særlig værme følelser hos leserne.

Til hans faste følgesvenner hører den kanadiske oberstløytnanten MacLean og Laura, som driver med tankeoverføring. I denne serien fantes det også tidlig vettuge yrkeskvinner, som var mennene jevnbyrdige eller til og med overlegne. Riktignok forekommer det barbrystede jenter også i

F.263
BUT THESE MEN ARE SMALL, GARTH! I THOUGHT THEY WOULD BE GIANTS LIKE YOU!
THEY'RE HUMAN, LIUBA—AND THEY'VE GOT THE RIGHT INSTINCTS! LISTEN!
WHEE-
WHEE!

Veldreide, barbrystede jenter, supermannen Garth, samt vanlige dødelige med »de rette instinktene« – kort sagt veltegnet, fordumsfull tarvelighet – var vanlige innslag i Frank Bellamys og Jim Edgars »Garth«.

Fred Hampsons »Dan Dare« hadde stor betydning for de britiske science fiction-seriene, både gjennom sin tegnestil og sine intriger. Dare (nr. 2 fra venstre) var ikke en ensom helt av den vanlige amerikanske typen, men leder for en gruppe. Som flinke speidere hentet rett ut av guttebøkene, og med ekte britisk »stiff upper lip« stilte gruppen alltid opp på de svakes side, uansett hvor i universet konflikterne foregikk.

»Jeff Hawke«, men uten den spekulative bismak som gjennomsyrer »Garth«. Det må også nevnes at det er svært lite vold i serien – nesten så lite at det virker urealistisk.

Fortellermesssig spenner »Jeff Hawke« over et bredt spekter, fra svimlende romeventyr til rene eventyrfortellinger. Disse siste inneholder gjerne lignelser som handler om menneskenes dumheter. F.eks. forsøker en galaktiker å kaste ut pensjonærene sine fordi de holder på å ødelegge eiendommen hans. Eiendommen er Jorden, og dette gir utgangspunkt for et innlegg i miljødebatten. Galaktikeren bruker hypnose for å bli kvitt menneskene, og disse står nokså hjelpeløse inntil de blir reddet av guden Pan, som utstyrt med fløyte og livsglede klarer å løse problemet. Men først gir han menneskene en alvorlig advarsel, for noen gode leieboere på Jorden har de ikke vært.

Manglende modenhet

Særlig i den tiden William Patterson skrev manus var Jeff Hawke« god underholdning både hva innhold og utførelse angår. Det er ikke så mange tegneserier man kan si det om.

Da Jordan selv tok over manusarbeidet i 1972, fortsatte han i samme stil med ironiske lignelser om menneskenes dumhet og manglende modenhet. Dagsavisserier beveger seg innenfor klare grenser for hva som er tillatt – man skal ikke forarge de stakkars leserne. Men det ser ut til at britiske lesere blir ansett som mer intelligente enn de skandinaviske. Forlaget Semic, som utgir bladet *Agent X9* i Sverige, fikk i sin tid 20 »Jeff Hawke«-episoder til vurdering. 15 av dem ble den gang forkastet fordi man anså dem for å være for avansert til å trykkes i vår del av verden!

GARTH
Dagsserie: 1943–
Av: Steve Dowling (1904 –), tegner 1943-57, forfatter 1943-53.
Peter O'Donnell (1920 –), forfatter 1953 – ca. 1968
John Allard, tegner 1957-71
Jamess Edgar, forfatter ca. 1968-
Frank Bellamy (1917-1976), tegner 1971-76
Martin Asbury, tegner 1976-
Samleutgaver: The Daily Mirror Book of Garth (London 1974). Bellamys versjon har også blitt trykt opp i bladet *Menomonee Falls Gazette* nr. 38-226 (1971-76, Street Enterprises, P.O. Box 225, Menomonee Falls, Wisconsin 53951, USA).
I Norge har »Garth« blitt publisert i *Agent X9* i 70-årene (Semic, Oslo).

BAKENFOR HVERT ENESTE ØYEBLIKK VENTER ET U-ENDELIG ANTALL MULIGE FREMTIDER ..TIDEN ER SOM ET TRE SOM GRENER SEG UT MOT DEM....
MEN FOR HAWKE, MACLEAN OG LOCKETTS DØDE KROPP, GJENSTÅR NÅ BARE ET SVIMLENDE SPRANG TILBAKE TIL FORTIDEN... EN FORTID SOM BARE HAR BLITT FORANDRET I EN LITEN, UBETYDELIG DETALJ!

Både tematisk og tegnemessig spenner »Jeff Hawke« over et bredt spekter: Fra en enkel, humoristisk stil til avanseret grafikk som brukes for å anskueliggjøre fenomener som f.eks. forvrengninger av tid og rom.

DE SKIPENE ER IKKE VÅRE! DE HAR IKKE SAGT NOE OM FORSTERKNINGER FRA SIRIUS!
KAN DE OPPRØRERNE DU SNAKKET OM HA FULGT SAMME DATA-ALARMSIGNAL SOM LEDET DERE HIT?
FRA DE NYANKOMNE SKIPENE..
TA HÅND OM JORDBOERNE... SELV TAR JEG HÅND OM BEDØMMEREN!
RASKT OG EFFEKTIVT...
DERE BLIR MED OGSÅ TILBAKE TIL BEDØMMEREN!
HVA ER DET SOM SKJER?
EK JORDBOERNE I GOD BEHOLD?
DE SER UT TIL Å VÆRE USKADDE..
HVEM DERE ENN ER, SÅ KOM DERE I RETTE ØYEBLIKK!
OG DE ER ALTSÅ KOMMANDØR HAWKE, LEDER FOR ET PRIMITIVT VITENSKAPELIG ANLEGG DERE KALLER MÅNEBASE 1?
PRIMITIVT FOR DERE OG BEDØMMERNE, KANSKJE, MEN IKKE FOR OSS.
BEDØMMEREN, JA!
HAR DERE HELT GLEMT AT DENNE DELEN AV VERDENSROMMET ER FORBUDT FOR DEN GALAKTISKE FØDERASJONEN?
VI KOM BARE HIT FOR Å HENTE EN DATAINNSAMLER..
DET ER INGEN UNNSKYLDNING!
DERES SIRIANSKE HEPTARKI ER BARE EN FLUELORT I DEN VELDIGE GALAKTISKE FØDERASJONEN. OG DERE VET GODT HVILKE REGLER SOM GJELDER..
ANTA AT VI FRA ANDROMEDA SLAPP LØS OVER DERE DEN ENORME MI-TI-I-HORDEN SOM AKKURAT NÅ SVERMER INN FRA DET UKJENTE? LA MEG MED NOEN FÅ BILDER VISE HVA DET VILLE INNEBÆRE..

Sydney Jordan er ikke noen særlig omhyggelig tegner. Hans styrke ligger i det usedvanlige talent han har for bruk av effekter. Hans spesialitet er zipatone, dvs. raster av forskjellig tetthetsgrad, anvendt til skyggeeffekter o.l. Den måten han får fram gråtoner på med zipatone, er berømt blandt tegneseriekjennere.

DAN DARE

Ukebladserie: 1950-69 (fra 1967 bare opptrykk av gamle episoder)

Av: Frank Hampson (1918-), tegner og forfatter 1950-59 (Hampson arbeidet i et studio med en mengde assistenter, bl.a. Frank Bellamy)

Samleutgaver: Dan Dare Annual 1974 (IPC Magazines, London 1973)

The Man from Nowhere (Dragon's Dream 1979)

Rogue Planet (Dragon's Dream 1980)

JEFF HAWKE

Dagsserie: 1955-77 (?)

Av: Sydney Jordan, tegner 1955-77 (?), forfatter 1955-56 og ca. 1970-77 (?)

William Patterson, forfatter 1956-ca. 1970

Jordan tegnet det meste selv, men fikk av og til hjelp av bl. a. Martin Asbury og Nick Faure (fra ca. 1973).

Samleutgaver: Serien har gått i bladet *Menomonee Falls Gazette* nr. 38-223.

I Norge har »Jeff Hawke« i 70-årene blitt publisert i *Agent X9*.

Science fictions tusenårsrike

Av science fiction-seriene i de britiske ukebladene var det »The Trigan Empire« som ble den største internasjonale suksessen. Den startet i *Ranger* 1965, og fortsatte senere i bl.a. *Look and Learn* og *Vulcan.* I de senere årene har den blitt trykket opp igjen og publisert som album i flere land i Europa, og den holder på å skaffe seg et helt ufortjent ry som kvalitetsserie både i Europa og USA. Det er derfor vi ofrer plass på den i denne boka, for hadde den ikke vært så oppskrytt, hadde vi kunnet avfeie den som en dårlig, verdiløs serie med en del meget reaksjonære trekk.

Om opphavsmennene Mike Butterworth (manuskript) og Don Lawrence (tegninger) vet jeg lite. Lawrence er en brukbar tegner, men ikke noe mer. Han arbeider i Fred Hampsons tradisjon med malte, fargeseparerte bilder, og det gjør at han ved første øyekast fremstår som mye bedre enn vanlige serietegnere.

Truet selvstendighet

Det er innholdet, ikke billedspråket, som er det interessante ved »The Trigan Empire«. Butterworths beretning begynner nesten i bibelsk stil som en storslått slektskrønike. På planeten Elekton lever det enkle nomadefolket Vorg, ledet av tre brødre. Deres selvstendighet trues av nabolandet Loka, som regjeres av en ond tyrann som med hjelp av sitt lands høyt utviklede krigsmaskineri vil underlegge seg hele kontinentet. (Navnet Loka hentyder til den onde gammelnordiske guden Loke.)

Trigo, den eldste av nomadehøvdingene, foreslår at de skal bygge en stor by og selv legge hele kontinentet under seg. Til å begynne med møter han motstand hos sitt folk, som oppfatter en by som et nymotens påfunn. Men så klarer Loka å utrydde den fredsvennlige sivilisasjonen i nabolandet Tharv, og da flokker nomadene seg om Trigo og hans mektige plan. Flyktningene fra Tharv drar til Vorg, og en av dem, den gamle arkitekten Peric, blir seriens vise olding og Trigos rådgiver. (Navnet er avledet av Perikles, den antikke, greske statsmannen.)

Så står Vorg for tur til å bli angrepet av Loka. Så lett som ingen ting klarer de enkle nomadene å vinne over avanserte kampfly, tanks og flammekastere. Ja, etter å ha erobret fiendens våpen er de til og med selv i stand til å bruke dem, enda de aldri har sett noe slikt før. Det ender med en fullstendig seier over Loka. Så langt første album.

I neste album er byen Trigan bygd ferdig – det har i høyden tatt 10 år! – og Trigo er keiser over de fem rikene på kontinentet. Senere viser det seg at dette ikke gjelder Loka, og litt lenger fram i serien blir det tidligere så fredsvennlige Tharv fremstilt som tilholdssted for bråkmakere og revolusjonære av verste sort.

Historisk tøv

Fortellingen lider altså av manglende logikk, og det virker som om Butterworth ikke en gang har klart å holde rede på hva han selv har fortalt noen episoder tidligere. Slikt rot virker mer ødeleggende her enn i for eksempel »Flash Gordon«, for »The Trigan Empire« gir inntrykk av å skulle fortelle en velkomponert historie. Det er jo meningen at det hele skal henge sammen på en måte, og det gjør det ikke. Dessuten inneholder serien en hel del historisk tøv, noe som forresten er vanlig i en del science fiction. Trigo og hans menn ligner på romerske legionærer fra storfilmer som »Ben Hur«. Peric bærer romersk toga, mens de fleste andre innbyggerne i Trigan går i moderne klær. Man har skyskrapere og romraketter, men ikke desto mindre bruker Trigo hest som transportmiddel. De revolusjonære ligner karikaturtegninger av kubanske frigjøringssoldater og er bevæpnet med maskinpistoler, mens vaktene i palasset må nøye seg med spyd og klær fra antikken.

I KINKS SJUENDE ÅR INNTREFFER EN FORFERDELIG KATASTROFE..
ET SPLITTER NYTT FARTØY, DAVELIN, GÅR TIL BUNNS I TIBORHAVET....
MEN.. DET DET ER IKKE MULIG!
UMIDDELBART ETTER KATASTROFEN INNLEDER DEN OFFISIELLE HAVERI-KOMMISJONEN SITT ARBEID...
JEG MÅ BE DEM FORTELLE NØYAKTIG HVA SOM SKJEDDE!
GJERNE, DERES MAJESTET. OMKRING KLOKKEN 15.00 KJENTE VI ET VOLDSOMT STØT, SOM OM VI HADDE GÅTT PÅ GRUNN...
GALT, KAPTEIN! JEG SYNES DET VAR MER SOM EN EKSPLOSJON UNDER VANNLINJEN!
SKIPET KRENGT I HVERT FALL STERKT!
DU HADDE FRIVAKT OG SOV. DET VAR JEG SOM STOD PÅ BRUA!!
BEHERSK DERE, MINE HERRER!

»The Trigan Empire« av Lawrence og Butterworth synger helhjertet »Den Store Lederens« pris. For å bevise nødvendigheten av en lederskikkelse lar forfatteren etter vanlig mønster ytre og indre fiender angripe keiserriket til stadighet. Ofte virker serien som en krigsserie i sf-forkledning.

Trigan har blitt overfalt av lumske, revolusjonære inntrengere. Keiseren setter folkehæren inn mot angripernes mektige kanoner. Han går selv i spissen med romersk toga og draget sverd – og vinner selvfølgelig.

Allerede på dette fortellemessige planet har »The Trigan Empire« den tvilsomme ære å være den dårligste sf-serie jeg vet om. Enda verre er holdningene som kommer til uttrykk. Ganske visst var også eldre sf-serier som »Flash Gordon« temmelig reaksjonære. Men disse seriene gjenga på en ubevisst måte tanker som var allment akseptert i samtiden. I »Trigan Empire« dreier det seg nærmest om politisk propaganda.

Kasernestemning

»The Trigan Empire« er en slags avansert krigsserie gjennomsyret av gammeldags tankegang. Setninger som »Vi gir oss aldri« og »Heller dø enn å gi seg inn under fienden« er vanlige. Krigsscenene er mange, og det virker som tegneren har glede av å lage dem. De unge heltene i serien konkurrerer nesten om å få komme til fronten.

Butterworth kaster seg hemningsløst over alt som konservative mennesker misliker: demonstranter (som skildres som vill pøbel), hippier (umandige sveklinger), streikende (dumme dåsemikler) revolusjonære (morderiske skurker med skjegg) osv. osv.

Formelt fins det en demokratisk nasjonalforsamling under keiser Trigo, men etter kjent fascistisk mønster blir den fremstilt som en forsamling av pratmakere. Det er alltid Trigo som *må* ta avgjørelsene, og selvfølgelig elsker folket ham for det. Dette hindrer ikke nevnte folk i å flokke seg rundt lumske revolusjonære så snart det begynner å gå rykter om at deres store leder har vært utsatt for en ulykke.

Den som er ensom, er sterk. Derfor må også Trigo være ensom. De eneste som står ham nær, er den trofaste rådgiveren Peric og Trigos nevø og »arving«. Selvfølgelig har Trigo ikke noe seksualliv – hans kraft og kjærlighet vies helt til statsmannsvisjoner og til folket. På et sent tidspunkt i serien »skaffet han seg« riktignok en keiserinne, men dette påvirket ikke seriens enkjønnede, mugne kasernestemning, som gjør at man nesten lengter etter »Flash Gordon«, som i sammenligning inneholder sunn erotikk.

Mogens Glistrup

Science fiction skildrer ofte fremtiden i fortidens tegn. F.eks. er mange romsivilisasjoner en slags føydale middelaldersamfunn. I kampen mot romadelen kan borgerstanden beseire sin forhenværende fiende enda en gang. Men merkelig nok viser mange forfattere en påtagelig begeistring over enkelte sider av føydalismen – de »desentraliserte« samfunnene, der den »sterke« har »frihet« til å slå seg fram. Det er så å si en føydalisme som passer for de frie markedskreftene.

Det er vanlig at sf formidler såkalt populistiske synspunkter. Dette er en bestemt slags reaksjon mot det moderne kapitalistiske samfunnet og dets monopolisering, sentralisering, byråkratisering og

uoverskuelighet. I vår tid forbinder vi gjerne populismen med »den grønne bølgen«.

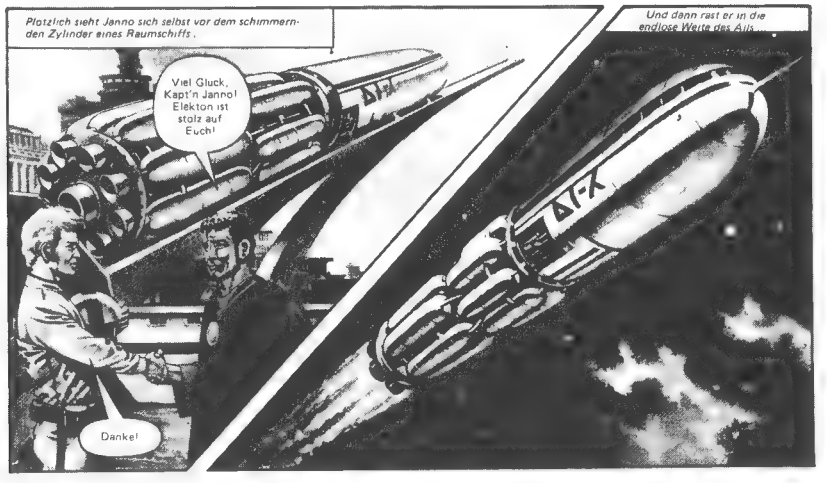
Vi finner populister i ulike politiske partier. En del av dem lengter tilbake til samfunnsmodeller fra tiden før det kapitalistiske samfunn, uten at de har klart for seg at disse modellene førte fram til det samfunnet de nå kjemper mot. Det oppstår dermed en høyre-populisme med representanter som Mogens Glistrup i Danmark og George Wallace i USA. Her finner vi også en lederkult av Den Utvalgte som »taler på folkets vegne« og i kriseti-der vil populismen ofte ødelegge »det råtne demokratiet for nasjonens skyld«. Skrittet over i fascismen – som populistene ofte er oppriktige motstandere av i utgangspunktet – er ikke altfor langt. Det bør nevnes i denne sammenheng at da Hitler kom til makten i Tyskland, skjedde det ikke bare ved hjelp av vold, han ble også båret fram av en mektig populistisk bølge fordi hans parti i utgangspunktet gjorde seg til talerør for grasrotas reaksjon mot kapitalismen.

80-årenes serie?

Det fins populisme i mange science fiction-bøker, særlig hos forfattere av Campbell-skolen. (Robert A. Heinlein og Poul Anderson er de mest kjente eksemplene.) Men i »The Trigan Empire« ligger de fascistiske tendensene mer klart i dagen enn i disse bøkene. Derfor er denne serien så belysende. Den raske overgangen fra det frie nomadesamfunn til full sentralisering, lederkult og en verden full av ytre og indre fiender blottlegger noen av de mest motbydelige trekkene ved denne typen science fiction.

Tegningene utmerker seg ikke på noen måte, og handlingen er som sagt ulogisk tull, så det må være ideologien som gir »The Trigan Empire« dens tiltrekningskraft. Den ble påbegynt midt på 60-tallet som en tydelig reaksjon mot den opprørske ånd som da rystet den vestlige verden. I dag er den i ferd med å bli en serie for de tidlige 80-årene. Det er illevarslende.

THE TRIGAN EMPIRE
Ukebladserie: 1956-1974 eller senere
Av: Don Lawrence, tegner
Mike Butterworth, forfatter
Samleutgaver: The Look and Learn Book of The Trigan Empire (IPC Magazines, London 1973)
I Nederland blir serien gitt ut som album på forlaget Oberon, i Vest-Tyskland på Bastei.


Plötzlich sieht Janno sich selbst vor dem schimmernden Zylinder eines Raumschiffs.
Viel Glück, Kapt'n Janno! Elekton ist stolz auf Euch!
Und dann rast er in die endlose Weite des Alls...
Danke!

Den heroiske posituren og den enorme falliske raketten er gode uttrykk for den aggressive ideologien bak keisernevøens drøm om å oppdage nye planeter: Riket skal vokse i sann imperialistisk ånd.

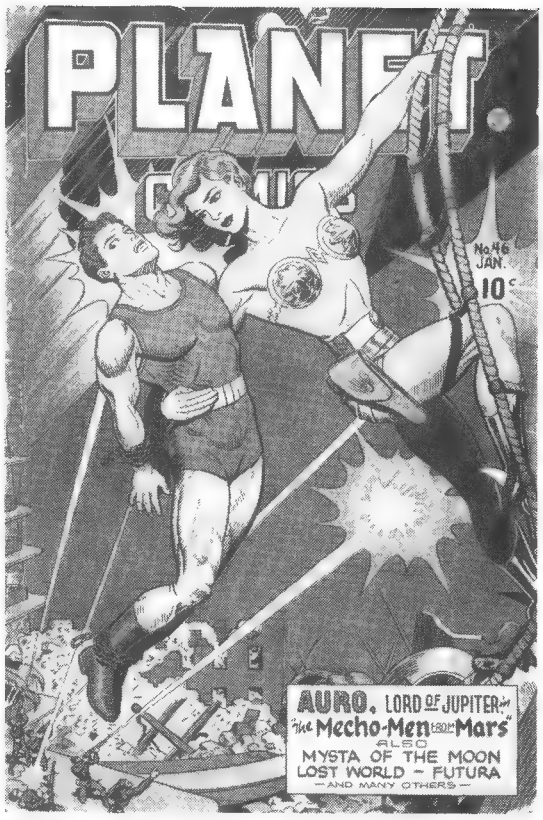
Basil Wolverton

Monstere og mareritt

I 1937 kom de første tegneserieheftene i USA. Først inneholdt de bare nytrykk av dagsavisserier, men snart begynte man å produsere serier direkte for heftene. De fleste handlet om superhelter, som alle hadde en eller annen tilknytning til science fiction: Om de ikke kom fra rommet slik som Superman eller Hawkman, så hadde de som oftest supervåpen som ikke sto tilbake for Buck Rogers' strålepistol. Som genre bør imidlertid superheltseriene behandles for seg, og jeg tar dem derfor ikke med i denne boken.

Det oppsto også seriehefter med et mer rendyrket sf-innhold. De overtok mange av de dårlige klisjeene fra science fiction-litteraturen, etter at denne under J. W. Campbell hadde fått en ansiktsløftning og lagt en del av klisjeene bort. Det fremste av sf-serieheftene var uten tvil *Planet Comics* (1940-54), som for det meste inneholdt korte fortellinger med heltemodige hovedpersoner. Et eksempel er »The Lost World«, der jordboerne (som selvfølgelig er fra USA) viser en slavebundet galakse hvordan man gjør kål på verdensrommets »tyskere«. Deres motstandere ligner nemlig mest av alt på mumier med grønn hud og hjelmer av den typen som den tyske hær brukte under første verdenskrig.

En annen langlivet og nokså sadomasochistisk serie, »Futura«, hadde en kvinnelig helt som kjempet mot superintelligente vesener med kjempehoder. Ellers hadde man »Auro, Lord of Jupiter«, »Space Rangers«, »Star Pirate« osv. osv. Titlene sier det vesentligste om innholdet. Noen av dem var ganske brukbart tegnet av størrelser som Matt Baker, George Evans og Graham Ingels (som senere skulle bli en av de beste tegnerne innen skrekkseriene).



Planet Comics var av de bedre sf-serieheftene på 40-tallet. Omslagene er den reneste utstilling av eldre sf-temaer, slik de hadde blitt utviklet i 30-årene: Gale vitenskapsmenn, uhyggelige fantasivesener og lettkledte kvinner var spesielt populære motiver.
I dette omslaget finner vi tre vanlige motiver fra tegneseriene i slutten av 40-årene (ikke bare sf-serier): »Good Girl Art« (vakre, avkledte kvinner), »bondage« (lenkebinding) og »action«. Det er med andre ord hva samlere kaller et klassisk omslag. Det spesielle med det er at det snur opp ned på den vanlige situasjonen; for i det fleste tilfeller var det jo helten som reddet kvinnen.

Slang på rim

Men også disse tegnerne er svake sammenlignet med en av seriemediets mest særpregede og bortglemte kunstnere: Basil Wolverton (1909-1978).

Wolvertons produksjon er forholdsvis liten – ca. 1300 sider, som han har skrevet manus til og

tegnet. Han arbeidet i tre forskjellige »stiler«: en humorstil som sluttet seg til den gjengse tradisjonen, en »alminnelig« stil som han brukte i sine science fiction- og skrekkserier, og en grotesk stil som går under betegnelsen »spaghetti-med-kjøttsaus-stilen«. Både i den alminnelige og den groteske stilen brukte Wolverton omhyggelige, bittesmå skraveringer, og dermed forstår man at han ikke kunne arbeide like raskt som andre tegnere.

Wolvertons tegninger var ikke umiddelbart tiltalende eller vakre. Tvert imot virket groteskeriene hans avskrekkende stygge, hans »alminnelige« fortellinger stive og forpinte, mens humorseriene var anstrengende med sine mange språklige krumspring og såkalte »eyeball kicks« (små, morsomme detaljer som ikke hadde noe med hovedhandlingen å gjøre). De siste fylte som oftest rutene til bristepunktet. – Det var alltid en viss uhyggestemning i Wolvertons tegneserier. Til og med humorserienes slang på rim var bare en morsom variant av uhyggen i de andre seriene hans.

Innflytelse

Han har alltid vært omstridt. Jules Feiffer likte ham ikke, mens Harvey Kurtzman, en annen størrelse innen den amerikanske tegneserieverdenen, nesten ikke fant ord som var sterke nok til å uttrykke sin begeistring for Wolvertons kunst:

Wolvertons romskip lignet overhodet ikke på de vanlige strømlinjeformede farkostene. Derimot hadde de en viss likhet med badekar. Også følelsen av detaljert stivfrossenhet i bildene fra verdensrommet var han alene om. Han får bedre fram en følelse av frykt for det ukjente enn det andre sf-tegnere gjør med sine mer sensuelle eventyrverdener.

»Han var aldri estetisk, alltid rendyrket Wolverton. Han lånte ikke fra andre, gjorde aldri sjuskete arbeid, og prøvde bestandig å gi publikum det beste.«

Wolverton har alltid hatt en liten, men hengiven beundrerskare. Han har hatt en åpenbar innflytelse på undergroundseriene i USA, ikke minst på Robert Crumb. I dag later det også til at enkelte »kommersielle« tegnere omsider har begynt å ta innstrykk av hans særpregede stil og bisarre verden.

Wolverton følte seg alltid tiltrukket av science fiction. Hans første forsøk var å skrive fortellinger til pulpmagasinene, men dem fikk han i retur. Så søkte han jobb hos Disney og leverte en arbeidsprøve der han plasserte Mikke Mus på Venus. Disneys verden hadde nok ha vært ganske annerledes om Wolverton hadde fått lov til å romstere med den, men han ble ikke ansatt. Han unngikk såvidt å bli opphavsmann til den første romfartsserie i dagspressen. Hans »Marco of Mars« (1929) ble avvist av redaktøren fordi Buck Rogers akkurat da forberedte seg på å forlate jorden på vei til Mars. Det var da det, og ikke nå – for senere ble det jo vanlig å imitere konkurrentenes suksesser.

Wolvertons gjennombrudd – i den grad man kan tale om et slikt – kom i 1940 med »Spacehawk« (i seriemagesinet *Target*). Spacehawk var en slags interplanetarisk Mike Hammer; til å begynne med kunne han like gjerne slå i hjel en rompirat som å overlate ham til politiet. I likhet med de andre tidlige sf-seriene av Wolverton holdt »Spacehawk« seg grundig til pulptradisjonen. Disse seriene handlet alltid om en eller to menn (sjelden kvinner) som reiste rundt i rommet og traff uhyggelige vesener. Og når det gjelder Wolverton, kan man virkelig snakke om uhyggeligheter; hans rommonstere er trolig de mest slimete og bisarre sådanne som noen gang har opptrådt i et mareritt.

Marerittene forsvant

I 1941 forlangte forleggeren at Spacehawk skulle gjøre en innsats i den andre verdenskrig – dette til tross for at han levde langt inne i fremtiden. Fantasien og de inspirerte marerittene forsvant fra serien, den mistet sin popularitet blant leserne og ble nedlagt 1942.

Under krigen fantes det andre monstere å tegne, og det var mindre behov for science fiction-serier. Mot slutten av krigen slo Wolverton inn på den humoristiske banen. Hans mest berømte komiske

SPACEHAWK
A POWERFUL ROCKET SHIP MOVES SWIFTLY ABOVE THE CLOUD MASSES OVER DARKENED EUROPE IT IS THE SPACE CRAFT OF THE MYSTERIOUS SPACEHAWK, WHOSE POTENT, SENSITIVE BRAIN SEEKS TO ABSORB TELEPATHIC VIBRATIONS UNWITTINGLY LOOSED BY THE EVIL MINDS OF THOSE WHO PLOT TO SPREAD WAR AND DESTRUCTION THROUGHOUT THE EARTH..
by BASIL WOLVERTON
VIBRATIONS OF EVIL ARE EMANATING FROM MOOSLER'S CAPITAL! I'D BETTER INVESTIGATE!
AIDED BY HIS ANTI-GRAVITY BELT, SPACEHAWK LEAPS FROM HIS SHIP AND DROPS TOWARD THE HEADQUARTERS OF THE MIGHTY MOOSLER, INTERNATIONAL ENEMY NO. 1.
INSIDE MOOSLER'S ABODE —
NO NATION OF FAT, STUPID CAPITALISTS CAN FRIGHTEN ME, MOOSLER! HOWEVER, AS A MERE MATTER OF PRECAUTION, WE MUST PREVENT THE UNITED STATES FROM SENDING AID TO OUR ENEMIES! WE MUST SEND SUBMARINES TO AMERICA, AND TORPEDO EVERY BOAT THAT LEAVES ITS SHORES!

Som mange andre tegneseriehelter i USA måtte også Wolvertons Spacehawk gjøre en innsats i krigen mot fascismen og nazismen, og det til og med før USA offisielt hadde gått inn i krigen. Han kjempet ikke mot Hitler, men mot Moosler, som både i navn og utseende var en kombinasjon av Hitler og Mussolini.

figur ble Powerhouse Pepper, en godmodig, flintskallet fyr med superkrefter og med visse falliske trekk i sitt utseende. (Dette siste ville Wolverton frenetisk ha benektet.)

Vi skal komme tilbake til Powerhouse i et senere bind i denne bokserien. Når det gjelder science fiction, viser det seg at Wolverton ofte brukte sf-elementer til å lage slapstick. Han opererte der på samme område som f.eks. Nelson Bond (»Lancelot Briggs«) og Henry Kuttner (»Robots Have No Tails«) innen sf-litteraturen. Denne grenen av science fiction gjorde ikke krav på vitenskapelighet eller på å gi velbegrunnede fremtidsspådommer. Den gikk rett og slett ut på at man overførte humoristiske klisjeer til et fremmedartet miljø for derved å skape nye poenger. Jordiske svigermødre er for velbrukt som komisk poeng, men om svigermoren er et marsvesen, blir det plutselig noe helt annet.

Slik slapstick egner seg også utmerket til satire over samtiden, noe f.eks. Kurt Vonnegut suverent viser i noen av sine sf-romaner. Men så langt nådde aldri Wolverton. Hans sf-humor er kort og godt morsom å lese.

Forvandles til kreps

Parallelt med humorseriene utviklet Wolverton sine groteske serier og illustrasjoner. Med en av dem, »Lena the Hyena«, verdens styggeste kvinne, vant han en landsomfattende konkurranse. I begynnelsen av 50-årene kulminerte en ny science fiction-bølge, og Wolverton kunne på ny bringe groteske trekk inn i sf-seriene. Det ble i alt 17 slike historier.

Mens »Spacehawk« og andre av hans første sf-historier i bunn og grunn var heroiske, konsentrerte han seg nå helt om skrekk og angst. Hans kjærlighet til monstere kunne slå ut i fantastisk blomst. Krepslignende vesener kryper fram fra jordens indre og forvandler også menneskene til skalldyr; et øye kommer ned fra rommet og spionerer på menneskeheten som Orwells Store Bror i 1984; rompolypper kontrollerer menneskenes tanker.

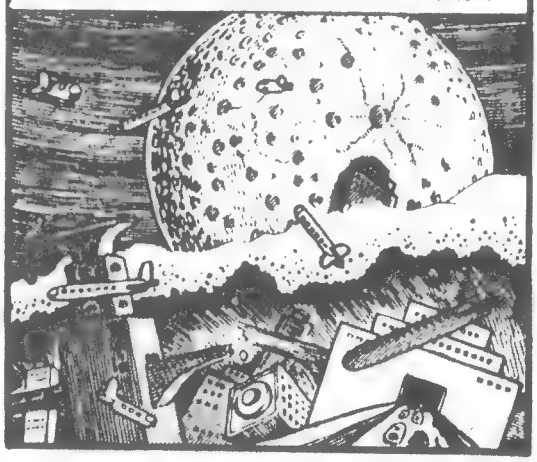
Ofte skildres personene ironisk, der de preges av avmakt og hjelpeløshet. De vet hva som holder på å skje, men klarer ikke å hindre det. Tvert imot går det gjerne slik at de selv ufrivillig bidrar til katastrofen. Tydeligst er dette kanskje i »The End of the World«: En pasifistisk vitenskapsmann vil forhindre at oppfinnelsen hans misbrukes til en angrepskrig mot Mars, men i stedet kommer han til å ødelegge Jorden. Til slutt virrer han som en eneste overlevende rundt blant ruinene.

RUN! IT'S SOMETHING FROM ANOTHER WORLD!
UGH! WHAT A GHASTLY, UGLY, INHUMAN MONSTER!
HEY! WHERE CAN I GET A [redacted] BACK TO WALLA WALLA?
IN "THE FACE FROM SPACE!"
MOON DUNE
MOON GOON
FULTON FISH MARKET: 142,000,000 MILES
by BASIL WEIRDNIT WOLVERTON

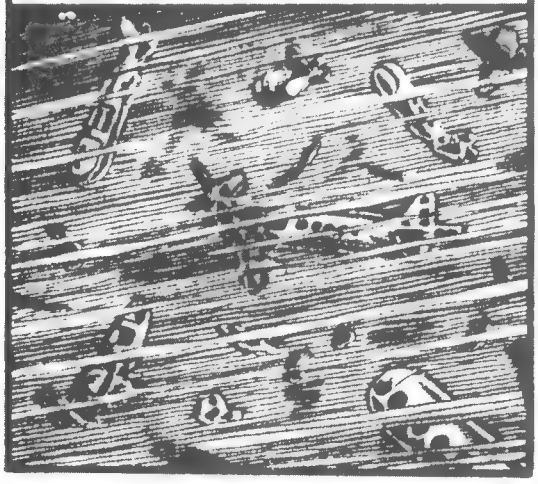
Wolverton brukte ofte sf-motiver i sin berømte slapstickserie »Powerhouse Pepper«, som ellers utmerket seg ved en halsbrekkende slang på rim og såkalte eyeball kicks.

FORVIRRINGEN OG TRENGSELEN VAR SÅ STOR PÅ ALLE LUFTRUTENE AT DET BARE VAR EN MINIMAL SJANSE FOR AT MILITÆRPOLITIET SKULLE OPPDAGE MEG. RYSTELSENE BLE VERRE FOR HVER DAG. FRA MIN PLASS UNDER HIMMELEN SÅ JEG NED PÅ DEN VILLE FLUKTEN FRA BYENE.. STOLTE CITADELLER REISTE VED HJELP AV UTBYTTET FRA BLODIGE KRIGSTOKTER!

JORDAS SATELLITT KOM STADIG NÆRMERE, OG LOT TIL Å VOKSE SEG STØRRE FOR HVER TIME. ENORME TIDEVANNSBØLGER SKYLTE INN OVER KONTINENTENE...



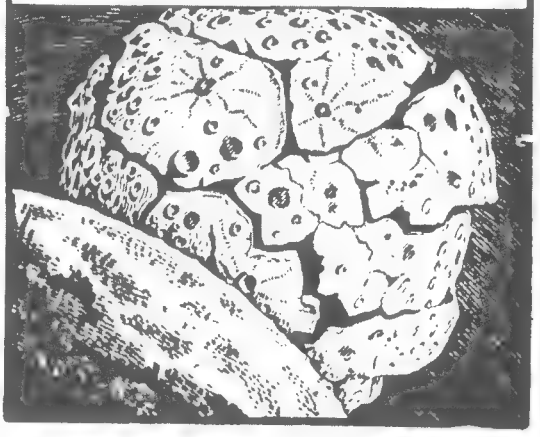
FRYKTELIGE STORMER FEIDE OVER JORDA SÅ NESTEN ALLE FLY STYRTET...



JEG SKJØNTE AT ALT LIV MÅTTE VÆRE BORTE FRA JORDAS OVERFLATE! VOLDSOMME JORDSKJEV FØRTE TIL SPREKKDANNELSER SOM DELTE HELE KONTINENTER OPP I SMÅBITER.

LAVA, RØYK OG DAMP BLE SPYDD OPP FRA JORDAS INDRE. KJEMPEMESSIGE SKYPUMPER HEVET SEG MOT HIMMELEN. LIKEVEL KLARTE ET OG ANNET FLY, BLANT ANNET MITT, Å HOLDE SEG I LUFTA!

TIL SLUTT, DA DEN BARE VAR NOEN TUSEN MIL FRA JORDA, BLE MÅNEN REVET I FILLER AV DE VOLDSOMME GRAVITASJONSKREFTENE SOM OPPSTO MELLOM DE TO HIMMELLEGEMENE!



Det var ikke bare Basil Wolverton som fråtset i blandingen av skrekk og science fiction på 50-tallet, men han gjorde det på en mer suveren måte enn de andre. I »The End of the World« (1951) er hovedpersonen en pasifistisk vitenskapsmann som forårsaker en ødeleggende krig mellom Jorden og Mars. Wolverton viser ødeleggelsen med all mulig grundighet – han lar til og med Månen revne!

I 50-årene lot Wolverton sin dragning mot det groteske prege science fiction-seriene. Han skapte en skrekk-sf som på en måte ga uttrykk for den frykt som folk i USA var lammet av under den kalde krigen.

Stivfrossen skrekk

Wolverton tegnet disse seriene med en usedvanlig suggesjonsevne, til tross for at han måtte presse detaljene inn på altfor små ruter. Dette var den eneste måten han kunne gå fram på for å fuske til seg nok plass. Han hadde bare fem sider til disposisjon til hver historie. Wolverton ble ikke betraktet som »gangbar« av forlagene; derfor kunne mindre talentfulle tegnere få breie seg side opp og side ned, mens Wolverton alltid ble møtt med argumentet om plassmangel.

Billedmessig formidler hans serier fra 50-årene en følelse av stivfrossen skrekk. De ligner fikserbilder fra et mareritt. Dette gjelder for øvrig også hans romvisjoner. Sf's berømte »sense of wonder« og fascinering overfor det ukjente finner man ikke hos Wolverton. Han beveger seg snarere i de sidespor som H. P. Lovecraft og andre klassiske sf-forfattere innen skrekkgenren hadde tråkket opp.

The Comics Code, seriesensuren som ble innført i 1955, krevde »sunne«, lunkne serier. Wolvertons produkter kunne selvfølgelig ikke tillates, og han forlot derfor tegneseriebransjen og ble borte i mange år. I stedet begynte han allerede i 1958 å illustrere den største science fiction-, fantasy- og skrekkfortellingen gjennom tidene: *Bibelen.* Rimelig nok konsentrerte han seg om de mer skrekkbetonte delene av Bøkenes Bok: Hans bilder av syndfloden og av Johannes' åpenbaring er rene undergangsvisjoner. I den første er det naturens krefter som rår, mens den andre er et mareritt om supervåpen som man har mistet kontrollen over. Selv om tingene her skjer på Guds bud, ville disse bildene har gjort seg bra i en god science fiction-serie.

Han gjorde illustrasjonene på oppdrag fra det kristne opplysningsforlaget Plain Truth, og de var beregnet på barn. Man kan lure på hvorfor de søte små ikke tok skade av Wolvertons bibelske mareritt, når samme form for bilder i tegneserier ble utsatt for hatske angrep av folkeoppdragere.

BASIL WOLVERTON (1909-1978)
Tegner og forfatter

Sf-serier: »Spacehawk« (262 s.), publ. i *Target* nr. 5/1940-10/1942 (Novelty Publications)

»Powerhouse Pepper« (471 s.), publ. i *Powerhouse Pepper* nr. 1 (1943)-5 (1948), *Gay Comics* nr. 1 (1944)-29, *Joke Comics* nr. 1 (1942)-31 (1949). *Powerhouse Pepper* ble utgitt av Marvel Comics, *Gay Comics* og *Joke Comics* av Timely Comics.

17 sf- og skrekkserier, publ. i *Marvel Tales* nr. 102, 104; *Mystic* nr. 4, 6; *Journey into Unknown Worlds* nr. 7, 14, 15; *Adventures into Terror* nr. 7; *Weird Tales of the Future* nr. 2-5; *Mr. Mystery* nr. 7; *Weird Mysteries* nr. 2, 4, 5

Samleutgaver: Spacehawk (Archival Press, Cambridge, Massachusetts 1978)

Powerhouse Pepper (Real Free Press, Amsterdam)

Foopgoop Frolics (Glen Bray, Sylmar, California 1975)

Graphic Story Magazine nr. 12, 14 (Bill Spicer, Los Angeles 1970; temanummer av et amerikansk tegneserietidsskrift med opptrykk av forskjellige serier)

EC lever

Science fiction-bølgen i 50-årene må sees på bakgrunn av stemningene i tiden. De første flygende tallerkener ble rapportert i 1947. De vakte munterhet, men også følelse av at vi ikke er alene i universet. Dette innga både redsel og håp.

Atombomben var oppfunnet. For første gang var menneskeheten i stand til å tilintetgjøre seg selv. Den blinde troen på vitenskapen og fremskrittet som hadde preget den tidlige sf, fikk en alvorlig knekk. Da også Sovjet i 1948 fikk sin egen atombombe, økte folks redsel for at katastrofen kunne komme når som helst – og da selvfølgelig utløst av Sovjet.

Røde infiltratører

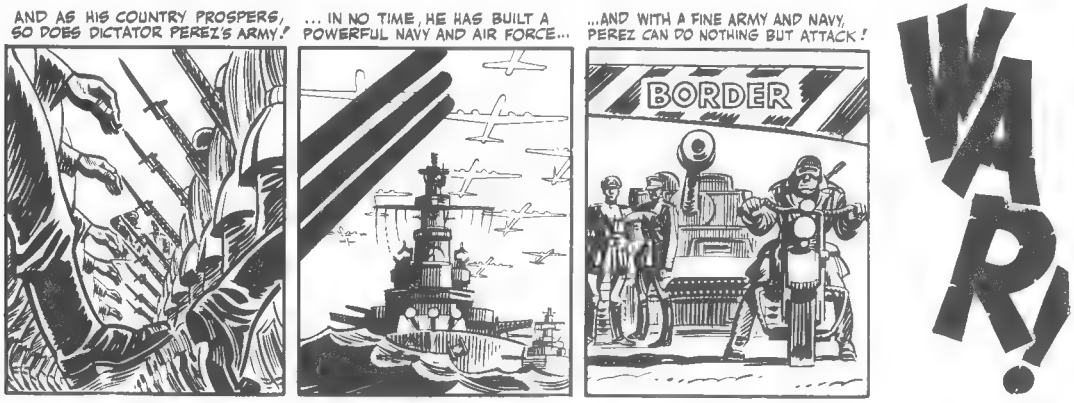
For bedre å forstå dette må vi foreta et historisk sidesprang. Under annen verdenskrig oppfattet jo amerikanerne Sovjet som sin tapre allierte, som dro det tyngste lasset i kampen mot tyskerne. Men da USA fikk atombomben i 1944, ville ledende militære og politiske krefter i landet gå tilbake til mellomkrigstidens konfrontasjonspolitikk med økonomisk boikott og militær innringing av andre stormakter. Sovjets mottrekk ble mer og mer desperate, og i USA ble dette utnyttet til å få opinionen til å vende seg mot landets tidligere allierte.

Man fikk blant annet hjelp av FBI-sjefen E. J. Hoover, som allerede i 20-årene hadde satt i verk en omfattende jakt på kommunister, med yrkesforbud, sensur og fengsel. I 1946 malte han ut faren for røde infiltratører og – enda verre – deres liberale sympatisører i den demokratiske regjeringen. Dermed fikk han lov til å opprette et overvåkningsapparat som etter hvert kom til å ramme 13 millioner amerikanere. Verst var det mellom 1948 og 1954, mccarthyismens epoke, oppkalt etter tidens mest fremtredende representant for en mørk tradisjon i USA.

Frykten for annerledes tenkende, først og fremst sosialister, hadde helt siden midten av 1800-tallet skaket USA med jevne mellomrom. Nå fikk den virkelig luft under vingene. Først midt i 50-årene begynte kravet om konformitet å bli mindre igjen. Et av tegnene på dette var rockens fremvekst.

Dypt uamerikansk

Denne tidsånden påvirket den nye science fiction-bølgen og bidro kanskje til at den kom. Sf ga i det minste fantasien et pustehull i en trist, skremmende virkelighet. Det fantes nok eskapistisk sf full av spennende romeventyr. Men samtidig ble sf også formidler av redsel, dommedagsfrykt og mis-


AND AS HIS COUNTRY PROSPERS, SO DOES DICTATOR PEREZ'S ARMY!
... IN NO TIME, HE HAS BUILT A POWERFUL NAVY AND AIR FORCE...
...AND WITH A FINE ARMY AND NAVY, PEREZ CAN DO NOTHING BUT ATTACK!
BORDER
WAR!

tro mot vitenskapen. Ikke-jordiske vesener levendegjorde ofte stemningen. I den mer konservative del av sf overtok kollektivistiske vesener USA ved hjelp av tankekontroll, eller de infiltrerte landet forkledt som vanlige borgere. Man kunne aldri være sikker på om ens nabo eller ektefelle var et ordentlig menneske og ikke et rommonster, en robot, en android. Eller en kommunist.

Den mer liberale science fiction fremstilte derimot vesenene fra verdensrommet som fredselskende og mer siviliserte enn de barbariske og krigerske jordmenneskene. I møtene med romvesenene blottlegges menneskenes skremmende aggresivitet, umodenhet og intoleranse. Man stilte seg også kritisk til mccarthyismen, selv om sf-fansen overdriver litt når de påstår at science fiction-forfatterne var de eneste som opponerte mot hetsen. Noen særlig dyp forståelse av mccarthyismen hadde disse forfatterne ikke. Men det ville være for mye forlangt at den tidens forfattere skulle komme med en analyse av mccarthyismen som ellers ikke ble vanlig før i 60-årene. I liberale kretser i dag er det for øvrig igjen på mote, akkurat som i 50-årenes science fiction, å beskrive mccarthyismen som en mystisk hendelse som skyldtes enkeltindividers feil og ikke et sosialt og økonomisk system.

Kolonier

Alt dette satte spor etter seg i de utallige science fiction- og skrekktegneserier som oversvømmet markedet. De fleste varierte mellom det dårlige og det middelmådige. Men produksjonen til ett av forlagene lå langt, langt over de andre i kvalitet, både når det gjaldt tekst og bilde. Entertaining Comics, E. C., utgjør høydepunktet i 50-årenes amerikanske tegneserieproduksjon, innenfor både skrekkserier, krigsserier, satire (*Mad*) eller science fiction. Nesten alle deres produkter hadde kritisk brodd, og ikke sjelden ble de til moralske fabler rettet mod rasisme, intoleranse, sensur eller overdreven patriotisme. Sterkest ser vi denne tendensen i forlagets science fiction-hefter *Weird Science* og *Weird Fantasy.*

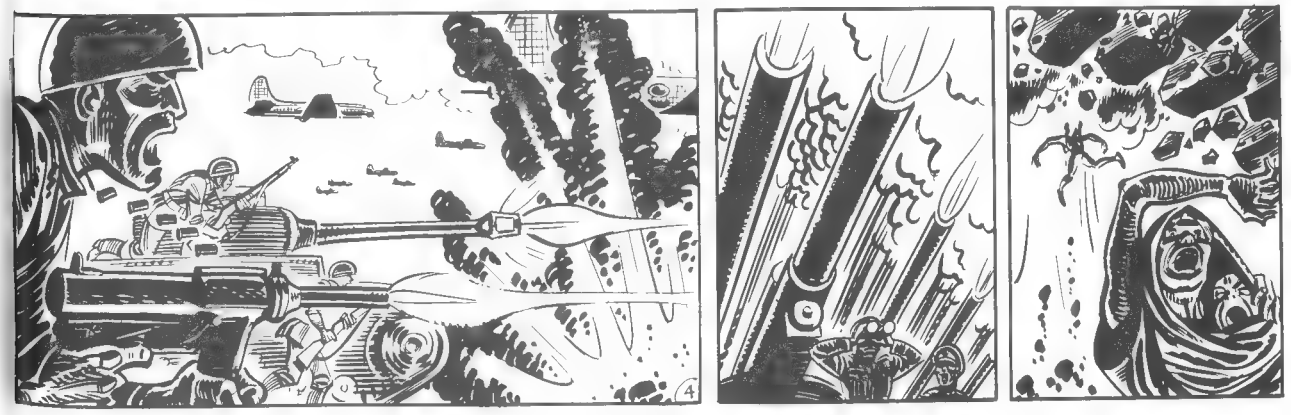
Allerede titlene forteller at det ofte dreide seg om sf med skrekkinnslag, noe som burde gi store muligheter for kommersiell suksess. Men så var ikke tilfelle. Penger tjente EC på sine rene skrekkserier, og de dekket tapet på science fiction-bladene, som forlaget betraktet som sine flaggskip.

ECs sf-serier ga ofte en følelse av at uansett hvor mye mennesket tror det vet, er det bare et ubetydelig ingenting stilt overfor det store universet. De tider var slutt da Buck Rogers kunne legge galaksene under seg som de reneste kolonier. EC-seriene var utrolig ordrike. Iblant ble flere sider av fortellingene (som var på åtte sider) brukt til teoretiske samtaler og moralske utlegninger. At dette likevel fungerte som underholdning, kom av de glimrende unge tegnerne som søkte seg til forlaget. Sf-seriene ble blant annet tegnet av Wallace Wood, Joe Orlando, Harvey Kurtzman og Al Williamson – og resultatene tåler fullt ut sammenligning med de science fiction-serier som lages i dag.

Ray Bradbury

Men ECs sf inneholder også tydelige begrensninger som henger sammen med den tiden de ble til i. Særlig gjelder dette menneskeskildringen. Hvor

I noen av seriene sine gjorde Harvey Kurtzman narr av menneskenes mer harmløse dumheter. Men i andre kom han med dypt alvorlige, moralske betraktninger omkring menneskelig ondskap og først og fremst krig. En av Kurtzmans få sf-serier for EC er »The Radioactive Child« fra 1950. Hans »enkle« tegnestil, som minner om tre- eller linoleumssnitt, ligger fjernt fra den estetiske perfeksjonisme som ECs andre tegnere strebet etter.



I SPUN AROUND. VELDA STOOD THERE, HER ARMS OUTSTRETCHED, CALLING TO ME...
VELDA! YOU CAN SPEAK, NOW!
ISN'T THAT WHAT YOU WANT, DARLING?
-THE END-

»Two's Company« (1953), tegnet av Al Williamson og Frank Frazetta, er i likhet med mange av ECs sf-historier flertydig. For å klare å overleve fire år som skipbrudden i rommet fantaserer Forbes fram den vakre, stumme innfødte piken Velda. Når unnsetningen endelig kommer, vil han ikke tilpasse seg et »normalt« liv igjen. Han skyter redningsmennene og blir værende hos fantasifosteret sitt. En enkel fabel om erotikk, ensomhet og galskap? Joda, men den handler også om den stadige konflikten mellom virkelighet og drøm. Og hvem vil med 100% sikkerhet påstå at Forbes valgte feil?

langt inne i fremtiden man enn befant seg, så var de unge mennene alltid de samme stramme, kortklipte, helamerikanske heltene som så ut som de nettopp var blitt uteksaminert fra militærakademiet West Point. Kvinnene var enten hurper på jakt etter penger og status, eller pinuper og sexbomber i overensstemmelse med tidens Hollywoodmønster. Man kunne være sikker på at fremdrift eller antydning til intelligens hos en kvinne alltid ville føre til noe galt. Men også kvinnenes seksualitet kunne ha ødeleggende følger for de menn som lot seg forlede. EC-seriene ga ofte uttrykk for en tidstypisk blanding av begjær og seksualskrekk, og det var nok av sex i forlagets produksjon – fra Woods lekre, veldreide jenter til Williamsons mer sanselige kvinner.

Kombinasjonen av sex og science fiction kunne få bisarre konsekvenser. En kvinne fra verdensrommet kunne vise seg å være tvekjønnet, skifte kjønn til mann og dermed fremkalle en tydelig homoseksuell situasjon. En tidsreise førte til et incestforhold der en mann ble sin egen far. Androider viste seg å være en perfekt forkledning for ustraffet å kunne bedra sin ektefelle. Alt dette må ha virket ukristelig i 50-årenes tekkelige USA.

Manusforfatteren Al Feldstein, som sto for nesten hele ECs produksjon, lånte noen noveller av den berømte sf-forfatteren Ray Bradbury til tegneserier. Det høye produksjonstempoet bidro til at Feldstein utarbeidet typiske formler for intrigene i EC-seriene. En av de vanligste var »den ironiske helomvendingen«, f.eks. når en vitenskapsmann som driver med dyreforsøk, i sin tur blir dissekert av forskere fra rommet.

Argumenterte tappert

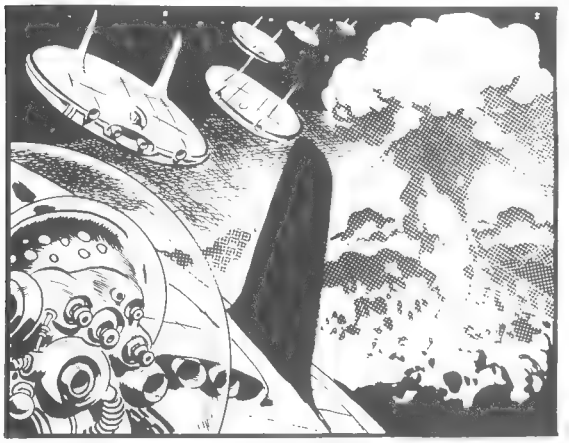
Etter hvert ble disse formlene litt velbrukte og trettende. Men tross alt tok EC opp temaer som andre tegneserieprodusenter knapt torde beskjeftige seg med, og de loddet dypt i emnene.

EC-seriene forklarte Jesu mirakler som resultater av en høyt utviklet ikke-jordisk vitenskap. De viste hvordan det oppsto rasisme til og med blant roboter, og de skildret hvordan avvikere ble utstøtt, som når et vanskapt barn ble hetset til døde på et barnehjem. Ikke minst tok EC stilling mot politikerne, mot de militæres invasjonsfobi og monopolenes gjerrighet. I flere historier gjorde man narr av mccarthyismens paranoia, blant annet der hvor EC-redaksjonen gir seg ut for å være de siste venusianere, som har overlevd et angrep fra Mars, og som nå ved hjelp av tegneserier vil advare menneskeheten mot marsboernes planlagte invasjon av Jorden.

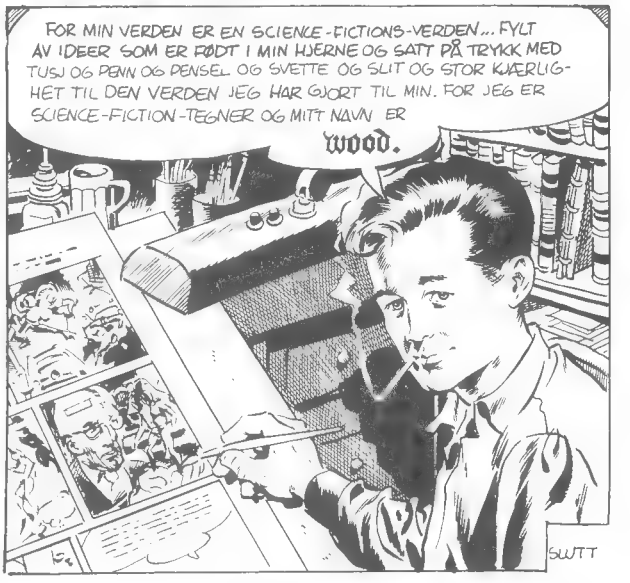
Da hetsen økte mot seriene på grunn av deres påståtte skadelige innflytelse på barn og ungdom, og forleggerne måtte stille opp til senatsforhør, var EC ikke redd for å ta hansken opp i lederartikler og i seriene selv. Forleggeren William Gaines argumenterte selv tappert da han møtte senatskomiteen. Men det hjalp ikke. Øksen falt, og sensuren ble et faktum i form av en seriekodeks som ble utarbeidet av The Comics Code Authority, en mer eller mindre frivillig selvsensur fra produsentenes side. Den førte til at de dårlige seriene forsvant, men den resulterte også i en rask strukturrasjonalisering innen bransjen. Snart fantes det bare noen få, store tegneserieforlag, og det var vel også et av formålene med antiseriekampanjen.

Wallace Wood er det navn som man først og fremst forbinder med ECs science fiction-serier. I den uvanlige serien »My World«, som ble trykt i siste nummer av Weird Science (22, 1953) gir han en fin skildring av hva han og hans kolleger syslet med: sf som en fantasilek mellom drøm og virkelighet, og med en ganske kritisk holdning.

..OG MIN VERDEN KAN VÆRE SKREMMENDE. DEN KAN VÆRE EN VERDEN DER EN ARMADA AV FLYGENDE TALLERKENER MED MOTBYDELIGE, INTELLIGENTE ROMVESENER INVADERER JORDA FOR Å PLYNDRE OSS,...



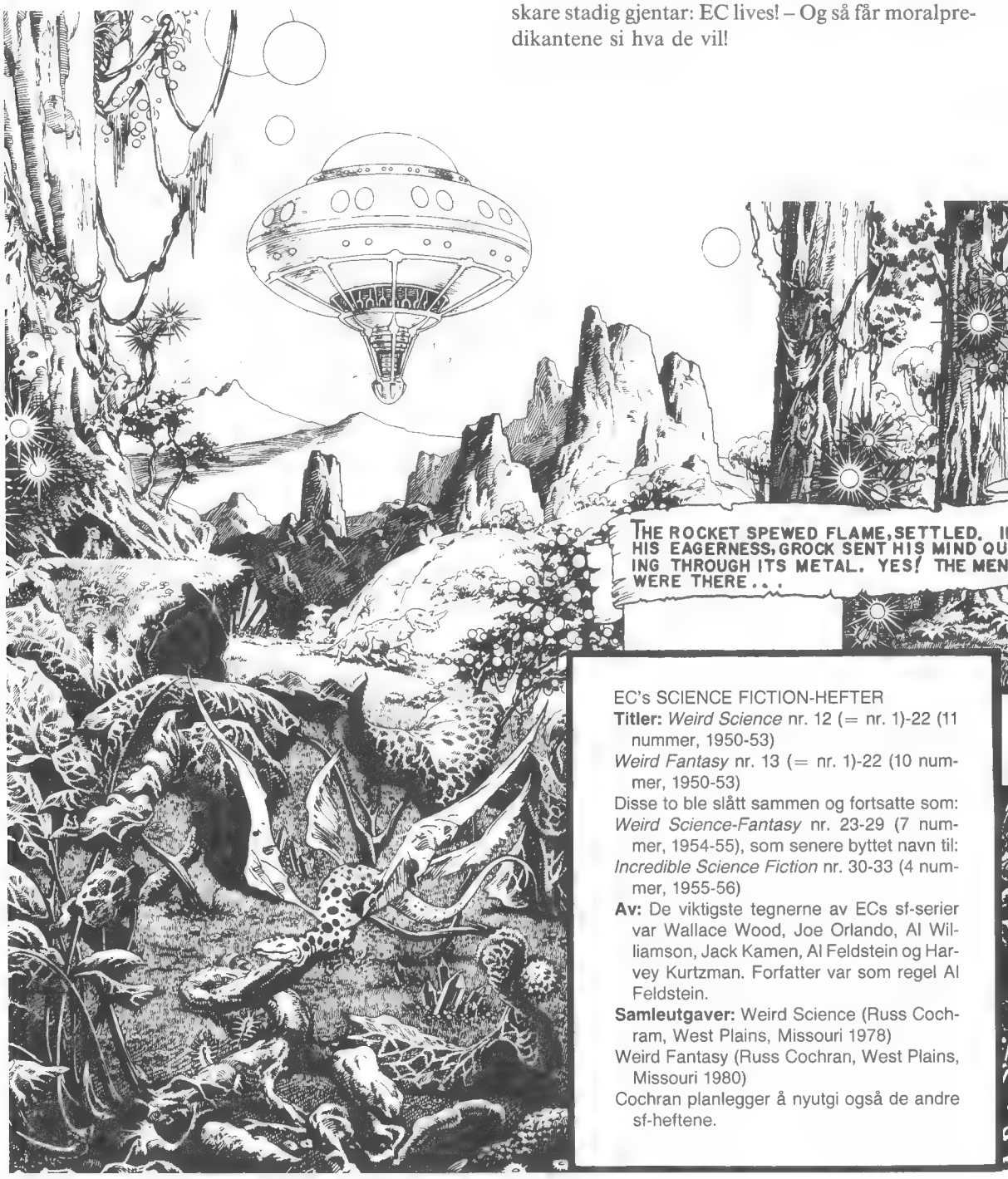
..LANDER OM NATTA, TRENGER SEG INN I BYENE MINE OG SPRER DØD OG ØDELEGGELSE...


FOR MIN VERDEN ER EN SCIENCE-FICTIONS-VERDEN... FYLT AV IDEER SOM ER RØDT I MIN HJERNE OG SATT PÅ TRYKK MED TUSJ OG PENN OG PENSEL OG SVETTE OG SLIT OG STOR KJÆRLIGHET TIL DEN VERDEN JEG HAR GJORT TIL MIN. FOR JEG ER SCIENCE-FICTION-TEGNER OG MITT NAVN ER
wood.
SLUTT

Klassikere

Blant ofrene var EC. Dette forlagets forsøk med kritiske serier var nå blitt helt umulig.

I dag holder den lille forleggeren Russ Cochran på med å trykke opp igjen alle EC-bladene i store, innbundne bøker. Dette er kanskje et av de mest fortjenstfulle prosjektene innenfor tegneseriebransjen i USA, ikke bare på grunn av ECs historiske betydning, men også fordi mange EC-fortellinger (innenfor alle genre) har blitt ekte, levende klassikere. Eller som ECs lille, men trofaste tilhengerskare stadig gjentar: EC lives! – Og så får moralpredikantene si hva de vil!



EC's SCIENCE FICTION-HEFTER

Titler: *Weird Science* nr. 12 (= nr. 1)-22 (11 nummer, 1950-53)

Weird Fantasy nr. 13 (= nr. 1)-22 (10 nummer, 1950-53)

Disse to ble slått sammen og fortsatte som: *Weird Science-Fantasy* nr. 23-29 (7 nummer, 1954-55), som senere byttet navn til: *Incredible Science Fiction* nr. 30-33 (4 nummer, 1955-56)

Av: De viktigste tegnerne av ECs sf-serier var Wallace Wood, Joe Orlando, Al Williamson, Jack Kamen, Al Feldstein og Harvey Kurtzman. Forfatter var som regel Al Feldstein.

Samleutgaver: Weird Science (Russ Cochram, West Plains, Missouri 1978)

Weird Fantasy (Russ Cochran, West Plains, Missouri 1980)

Cochran planlegger å nyutgi også de andre sf-heftene.

Jesus Christ superhero

Stan Lee

Jack Kirby

Innføringen av forlagenes selvsensur førte til at den amerikanske tegneserieverdenen ble betydelig kjedeligere. Noen forandring på dette kom ikke før i 1961, da Stan Lee blåste nytt liv i de stivnede superheltseriene. Han var forfatter og redaktør i Marvel, den gang et lite og temmelig ubetydelig forlag. Hans nye giv besto i å utstyre heltene med »hverdagslige« bekymringer og nevroser. Det begynte med »Fantastic Four« (De fantastiske fire), forsatte med den deprimerte og paranoide Spiderman (Edderkoppen), den voldsomme og schizofrene Hulk, – og Thor, en gammelnordisk gud som led av identitetstap og farskompleks. Og slik fortsatte det med den ene nye figuren etter den andre.

Man tenkte seg at figurene levde i et Marvel-univers som innenfor sine egne rammer var logisk nok. Denne Marvel-verden lignet vår egen (med unntak av superheltene selv). Figurene kunne fritt opptre i hverandres serier. Dette økte salget, og snart var Marvel den store giganten i bransjen.

Greske guder

Som nevnt før er overgangen mellom superhelt- og sf-serier flytende. Lee spant ivrig videre på den tråden. Ingen Marvel-helt med respekt for seg selv har unngått sammenstøt med truende vesener fra verdensrommet eller fra andre tidsperioder. Men superheltene er også i slekt med religiøs mytologi; på mange måter fungerer de på samme vis som de gamle greske og nordiske guder og halvguder. Den PR-bevisste Stan Lee har gjort dette til et reklamepoeng under sin spredning av »Marvel-evangeliet«.

Når sf-elementene smelter sammen med religiøs myte, overskrider superheltserien grensen til science fiction – som for øvrig også kan briske seg av enkelte svært religiøst fargede fortellinger.

Særlig oppmerksomhet blant Marvel-seriene fortjener »The Silver Surfer«, »Warlock« og »New Gods«. De ble til i slutten av 60-årene og begynnelsen av 70-årene, altså på den tiden da hippiebevegelsen, flower power, østerlandsk mystikk osv. hadde slått gjennom i massemedia. Denne tidsånden setter sitt preg på seriene, som på en måte kombinerte den kristne frelserlegenden med tidens antiautoritære opprør og generasjonsmotsetninger.

I motsetning til Jesus, som bare sto i motsetningsforhold til dem han var sendt ut for å frelse, måtte seriefrelserne også kjempe mot »gudfarfiguren«. Det er ikke lenger »faderen« som sender sin »sønn« til jorden. Tvert imot må sønnen nå tiltvinge seg retten til å prøve å frelse dem som faren vil ødelegge.

Dette er en sammensmelting av kristne og antikke myter. I de sistnevnte forekom det jo interessemotsetninger mellom de forskjellige generasjoner av guder. Ofte tilintetgjorde barna foreldrene på en meget håndgripelig måte. Den hebraisk-kristne mytologien unngikk derimot slike konflikter, selv om jødenes Jahve kunne ha vært et fristende mål for et slikt revoltforsøk.

Galaktisk hamburger

Alle de nevnte seriene ble også rammet av serieproduksjonens markedslover i USA. De krever »action« i stedet for ide eller karakter, og det er salget som avgjør utviklingsmulighetene. Synker opplaget til under 20 000 blir vedkommende blad lagt ned. I beste fall blir serien avsluttet i et annet hefte. Tenk om en novellesyklus skulle publiseres under samme ugunstige vilkår som disse seriesyklusene!

Den av Marvel-forfatterne som hadde mest kontroll over det han laget, var nok Stan Lee selv, som allerede i 1966 introduserte Silver Surfer i »Fantastic Four«, som da ble tegnet av Jack Kirby. Gjennomarbeidet ble figuren imidlertid først i sitt eget hefte (1968-70), der han ble tegnet på en ganske fin måte av John Buscema. Forfatter var stadig Stan Lee.

Den sølvhudede surferen krysser gjennom hele verdensrommet på et surfbrett. Han leter etter planeter som kan fø på den gudelignende kjempen Galactus, som er avhengig av å suge hele kloder tomme for energi. Alt går bra helt til det blir Jordens tur. Surferen spår en stor fremtid for menneskeheten (dvs. USA, selvfølgelig), bare folk kan overvinne sine umodne tendenser til vold. Følgelig vil han ikke bruke vår planet som galaktisk hamburger.

Men med dette gjør Surferen opprør mot farsfiguren Galactus' autoritet, og straffes med forvisning til Jorden. Ved hjelp av en ugjennomtrengelig barriere stenger Galactus ham ute fra rommet. Så surfer Surferen omkring, utbasunerer sine veklager over eksiltilværelsen, moraliserer over menneskenes manglende toleranse, og jamrer over at de feiltolker hans pasifistiske budskap. Han kommer i slagsmål med diverse Marvel-superhelter som misforstår hans fredelige hensikter, og han kommer til og med i konflikt med Mefistofeles, som frister ham slik Satan en gang fristet Kristus i ørkenen.

THIS CANNOT BE MY FATE FOREVER!
IT WAS NOT FOR THIS THAT I RENOUNCED MY LAND, MY LOVE--MY LOVE!
SURELY, IN ALL THE UNIVERSE THERE CAN BE NO COSMIC MOCKERY OF FATE!
TO THINK THAT I-- POSSESSED OF POWER BEYOND THE KEN OF MORTAL MAN--
--SHOULD BE HELPLESSLY TRANSMO--LIKE THE WEAKEST OF BEASTS!
I AM HATED--AND FEARED-- BY THE VERY HUMANS MY HEART LONGS TO AID!
MY HEART! DID I SAY--MY HEART?
HOW CAN THAT BE-- SINCE I HAVE NO HEART!
FOR I HAVE LEFT IT--COUNT-LESS GALAXIES AWAY--WITH THE ONE WHOM I LOVE--ON THE PLANET ZENN-LA!
IT IS THERE MY WORLD BEGINS AND ENDS--
IT IS THERE THAT I LEFT-- SHALLA BAL!

Sølvsurferen mistet sin elskede da han reddet planeten sin. Han ble straffet for redningsaksjonen ved å bli påtvunget eksil, avskjermet fra rommets vidder. Ingen takker ham for det han har utrettet – tvert imot blir han fryktet og hatet av jordboerne. Innholdsmessig er »The Silver Surfer« av Stan Lee og John Buscema preget av patos og selvmedlidenhet. Men Buscemas tegninger holder en viss kvalitet som av og til hever denne kvasireligiøse såpeoperaen over gjennomsnittet.

Såpeopera

Av en eller annen uklar årsak synes Lee at The Silver Surfer er hans beste figur, og han mener for fullt alvor at denne liksom-religiøse såpeoperaen formidler et filosofisk budskap. Det var sikkert et hardt slag for ham da bladet »Silver Surfer« måtte legges ned etter bare 18 nummer fordi publikumsresponsen var for liten til at det kunne bli noen kommersiell suksess. Surferen fikk imidlertid lov til å surfe og sukke videre i andre serier inntil Lee i 1978 fikk oppfylt en gammel drøm: Sammen med tegneren Jack Kirby laget han en bok om Surferen for det ansette forlaget Simon & Schuster. Der får vår melankolske helt endelig forlate eksilet, riktignok under tragiske omstendigheter som duker for nye konflikter mellom »far« og »sønn«. Denne gang er konfliktene av mer privat art, i overensstemmelse med ånden i slutten av 70-årene. Den store boken er om mulig enda mer sentimental og patetisk enn serieheftet.

Også Warlock ble skapt for »Fantastic Four« av teamet Lee/Kirby. Det skjedde i 1967. I motsetning til Silver Surfer er Warlock en android (kunstig laget menneske) med gyllen hud. Også han flakset rundt i diverse Marvelserier før han fikk sin endelige utforming i et eget seriehefte, forfattet av Lees elev Roy Thomas. Thomas har i sine historier stjålet på det groveste fra Det nye testamente. Særlig godt tegnet er serien heller ikke.

Det hele utspiller seg på en psevdo-jord som »The High Evolutionary« (Den Høye Utvikleren) har skapt på den andre siden av planeten Pluto. The High Evolutionary må ha vært atskillig flinkere enn Bibelens Skaper, som i løpet av sju dager ikke kom lenger enn til Adam og Eva. »Utvikleren« klarer på like lang tid å føre sin jord fram til dagens sivilisasjon, komplett med supermakter, raseundertrykkelse og det hele.

Korsfestes

Egentlig var det ikke meningen at det skulle gå like ille for den jorden som for vår egen, men en av Utviklerens tidligere skapelser, det ulvelignende Man Beast (Menneskedyret) blandet seg inn og

ødela den nye jorden med synd, krig og elendighet. Akkurat da skaperen i raseri vil ødelegge sitt verk, dukker Warlock opp og trosser seg til å få lov til å frelse den nye jorden. Før han sendes ut på oppdraget, fester Utvikleren en »sjelsjuvel« på pannen hans. Sjelsjuvelen fungerer som et supervåpen, men på det religiøse planet er den også en parallell til Jesus mirakler, for juvelens krefter stammer fra Utviklerens hjemsted.

I åtte nummer av bladet levde denne ikke helt pasifistiske frelser en Marvel-versjon av Jesu liv, med Jesusfolket som disipler. Da korsfestelsen nærmet seg, ble bladet nedlagt, og historien ble fullført i heftet *Hulk*. Menneskedyret blir overvunnet, Warlock blir korsfestet på en slags korslignende datamaskin, står opp fra de døde og begir seg som en »easy rider« ut i rommet for å finne seg sjæl....

I 1975 fikk så en av USAs mest tiltalende yngre tegnere i oppdrag å ta seg av ham. Det var Jim Starlin som gjorde »Warlock« til en av Marvels mest eksperimentelle serier.

No-teater

For å kunne bedømme Starlins innsats som tegner, må man ha klart for seg at superheltseriene følger meget fastlagte formler, omtrent som japansk noteater eller en klassisk opera. Til virkemidlene hører bl.a. stivnede positurer og frosne ansiktsmasker som kan være tragiske, aggressive osv. De er like urealistiske og uunngåelige som den klassiske operaens sluttarie med dolken i kroppen. Billedmessig fornyelse skjer sjelden i superheltseriene, annet enn i lay-out og bakgrunnstegning. Det var her Starlin gjorde sin innsats (i likhet med de fleste andre fornyere innen genren, så som Neal Adams og Jim Steranko).

Det samme gjelder for måten å fortelle på. En superheltserie må inneholde en del slagsmål og aggressive konfliktløsninger, og enkelte sensasjonalistiske effekter. Dette farger en hvilken som helst historie innen genren. En dyktig forfatter kan likevel klare å få fram budskap som ligger langt over gjennomsnittsnivået for superheltseriene. Men like lite som man bør vente seg en nyansert, realistisk handling i selv den mest ambitiøse opera, like lite skal man forvente det samme i selv avanserte superheltserier. Formen setter ganske enkelt en stopper for det.

Starlins manus til »Warlock« hører absolutt til de bedre innen science fiction-seriene. I stedet for å foreta enda en krysning av superhelter og bibelhistorie velger han en annen grunnide: Satan er bare en annen side av Gud. Det onde er ikke lenger en motpol som man kan bekjempe direkte (slik som Menneskedyret), men en fortrengt del av den godes personlighet. Denne delen har tatt makten over personen og forandret ham til det motsatte av hva han opprinnelig var.

Nixons USA

Den onde siden ved Warlocks personlighet er Magus, som 5000 år inne i fremtiden hersker over tusenvis av planeter og undertrykker dem ved hjelp av den hedenske »Sannhetens Kirke«, der han tilbes som gud. For å sikre at Warlock virkelig slår inn på en bane som fører til at Magus-skikkelsen tar over, reiser Magus tilbake i tiden og oppsøker sitt gamle og gode jeg.

Nøkkelen til ondskapen viser seg å ligge i Sjelsjuvelen. Dette absolutte maktmiddel sluker ikke bare sjelene til dem det dreper, men uthuler også Warlocks egen sjel. Som en slags narkotika får Sjelsjuvelen kontroll over sin »herre«. Eller sagt på en enklere måte: Absolutt makt korrumperer og fremkaller de dårligste egenskapene hos makthaveren – et meget passende tema i Nixons USA. Selve ideen har nok Starlin knabbet fra sf-forfatteren Michael Moorcocks romaner om den demoniske helten Elric og hans sjeleslukende sverd Stormbringer.

For å kunne beseire Magus må Warlock først lære å akseptere ham som en del av seg selv som han ikke kan lukke øynene for. Det viser seg at konflikten bare kan løses ved at Warlock gir fra seg all makt, dvs. dreper et av sine fremtidige jeg. (Tidsparadokser er vanlig i science fiction.)

Den litt inviklete historien blir fortalt i noen av de vakreste bilder som hittil er blitt laget til noen Marvelserie. Som seg hør og bør er selve handlingen full av »action« og spenner over store avstander i både tid og rom. Likevel lykkes Starlin forbausende godt i å få fram den sentrale konflikten og dens innvirkning på helten. Som i en opera har den tragiske handlingen sin kontrast i en morsom bifigur, i dette tilfellet et livsbejaende og skøyeraktig troll.

Ringen blir sluttet

Publikum var for lite også for dette bladet, som ble lagt ned i 1976. De som ville følge Warlocks skjebne videre, måtte lese »Avengers«. Starlin klarte for-

VI VAR DØMT TIL Å TAPE BEGGE TO, ADAM! FOR VI SATTE ÖSS ALT FOR HØYE MÅL!
JEG VILLE BLI EN GUDINNE, OG DU VILLE DREPE EN GUD!
OM VI BARE HADDE INNSETT AT INGEN KAN KLARE NOE SUKT ALENE...
DET ENESTE MAN KAN GJØRE UTEN HJELP FRA ANDRE ER NOK...
UNNSKYLD... OM JEG BARE HADDE VIGST... SÅ VILLE JEG...
...ANTAGELIG HA HANDLET AKKURAT LIKEDAN! MEN DET VILLE HA VÆRT MYE VANSKELIGERE!
FREMDELES VILLE JEG SPURT HVORFOR ...TIL TROSS FOR AT SANNHETEN LÅ RETT FORAN NESEN MIN!
DET LIGGER I MIN NATUR Å SPØRRE, MEN ALDRI FÅ SVAR!
DET ER MIN SKJEBNE Å LETE, MEN ALDRI FINNE!
DET ENESTE JEG IKKE FORSTÅR ER...

I »Warlock« prøver Jim Starlin å blande superheltserien med religion og eksistensialisme. I et univers som egentlig er meningsløst, må alle velge side i den konflikten som pågår i deres indre mellom »ondt« og »godt«. Dødens prinsipp, i Thanos' skikkelse, får alltid det siste ordet. Legg merke til likheten mellom dødsscenen og det klassiske motivet Maria med Jesu legeme (pietà). Den døende er en tidligere prostituert som senere ble Matriark, leder for den onde Magus' »Sannhetskirke«. Scenen flankeres av Gamora (Thanos' tjenestekvinne) og trollet Pip, som er en personifisering av livslysten.

andringen noenlunde bra, til tross for at han nå plutselig måtte føre Warlock sammen med vanlige superhelter som Captain America og Ironman. Fortellingen avsluttes med at ringen blir sluttet: Livslinjene hos på den ene siden Warlock som handlende person, og på den anden siden den fremtidige Warlock, som han tidligere har drept i kampen mot Magus, møtes, og Warlock blir selv slukt av juvelen. Til sin forbauselse finner han i juvelen en paradisverden, der hans venner og hans tidligere fiender som har blitt slukt av juvelen, lever sammen i harmoni. I juvelen – altså på det sjelelige plan – kan det ikke finnes løgner og fortrengte sannheter som skaper konflikter.

Starlins »Warlock« er på godt og ondt en typisk Marvelserie: Den inneholder superhelter, er påvirket av science fiction, har »samfunnsbevisste« overtoner, er underkastet den action-ladede handlings lov og ender i en kommersiell jakt gjennom flere forskjellige serieverdener. Det amerikanske tegneseriemarkedet er ensidig innrettet på et tenåringspublikum som vil ha »action« og ikke noe annet.

Det er ikke noe rart at »Warlock« ble en halvgod serie. Man bør snarere forbauses over at den ble så god som den ble, de markedsmessige forutsetningene tatt i betraktning.

»King Kirby«

Det er rimelig at Jack Kirby (født 1917) ble den som gikk lengst når det gjaldt superheltserienes dragning mot science fiction og religion. Kirby har nemlig betydd mer enn noen annen for utviklingen av denne seriegenren helt siden 40-årene, til tross for at han aldri har vært direkte genial som tegner. Hans styrke er fremtidsmaskiner og -miljøer samt fantasifostre. Hans svakhet er mennesker. Ansiktene ligner for mye på hverandre, og figurene virker vanskapte med for store hoder og for små kropper.

I 60-årene ble disse trekkene hos Kirby sterkere og sterkere. Hans beundrere kaller ham King Kirby og beskriver hans tegnestil som monumental. Kritikerne hevder derimot at stilen hans er tom og oppblåst. Det må tross alt innrømmes at det – ikke minst i hans Marvelserier fra første del av 60-årene – fins en styrke som passer til superheltgenren. Dette er sikkert noe av grunnen til at Kirby har kunnet øve innflytelse ikke bare på mange svake tegnere, men også på noen som er ham selv overlegne.

Verre var det med manuskriptene. Riktignok bidro Kirby også her til Marvels reform av superheltseriene, men da var Stan Lee alltid med på manusarbeidet. Da Kirby i 1970 forlot Marvel og sluttet seg til det konkurrerende forlaget DC for å skape serier helt i egen regi, ble hans manglende evner som forteller snart åpenbare. Han startet meget pretensiøst med en tvers igjennom religiøs superheltmytologi om De Nye Gudene (The New Gods), men resultatet ble langt fra så godt som hans tilhengere ventet seg.

Fanden og hans oldemor

Kirby lar gudeverdenen bli splittet etter en stor krig mellom New Genesis (Ny Skapelse) og Apocalypse (her i betydningen »Undergang«). Selv om disse termene stammer fra Bibelen, er de kristne overtonene ellers temmelig beskjedne.

THE RISEN DEAD! EAGER TO EXACT A LONG-AWAITED VENGEANCE!
WOK
HOW MY HEART LEAPT WHEN I SAW YOU LEADING YOUR DEMON PACK!! THINK, STEPPENWOLF! THINK HARD!
IZAYA, THE INHERITOR!!! DARKSEID DIDN'T KILL YOU!! BUT I WON'T BE CHEATED !!!
WOMP!
YOU'LL NEVER KILL AGAIN, STEPPENWOLF!

Jack »King« Kirby er nok den tegner som har hatt den største innflytelsen på utviklingen av superheltseriene. Hans nokså grove stil egner seg godt for tegninger av superslagsmål.

I New Genesis hersker den langskjeggete patriarken Highfather Izaya over de gode gudene, mens den onde Darkseid (Mørk trolldom) har makten i Apocalypse, med bøddelkvinnen Granny Goodness som sin høyre hånd. Her merker vi trolig spor etter det mannlige USAs redsel for kvinner, særlig for de mektige, konservative amerikanske kvinneforeningene. Skjønt Fanden og hans oldemor kunne godt ha stått modell.

Etter flere uavgjorte kriger blir Izaya og Darkseid enige om våpenstillstand, og de gir hverandre sine sønner som gisler. Disse blir begge en slags Messiaser og driver opprøret mot farsfiguren mye lenger enn både Silver Surfer og Warlock.

Orion, sønn av den onde Darkseid, utvikler seg under Izayas innflytelse til den mektigste kriger i New Genesis, og han ender med å tilintetgjøre sin far etter kjent ikke-kristent mytologisk mønster. Mer etter kristen oppskrift går det med Highfather Izayas sønn; ikke en gang Granny Goodness og hennes hatefulle oppdragelse klarer å ødelegge hans gode natur. For å slippe å slåss mot New Genesis, flykter han til Jorden og livnærer seg som utbryterkongen Mr. Miracle, en slags super-Houdini. Når han så småningom oppdager at han er sønn av den gode Highfather, tar han avstand også fra dette slektsbåndet for å kunne bli en Messias på Jorden. Han er nemlig overbevist om at det er på Jorden den hittil uløselige konflikten mellom godt og ondt skal overvinnes.

Däniken

Vi kan også her snakke om en seriesyklus. Den startet i *Jimmy Olsen,* et hefte som var en slags avlegger av »Superman«, men fikk snart egne blader: *New Gods* (11 nummer 1971-72), *Forever People* (11 nummer 1971-72) og *Mr. Miracle* (18 nummer 1971-74). Da Kirby vendte tilbake til Marvel, ble bladene nedlagt, men i 1977 begynte både *New Gods* og *Mr. Miracle* å komme ut på nytt. Både manus og tegninger var nå atskillig bedre enn under Kirby, særlig i *Mr. Miracle,* med forfattere som David Michelinie og Steve Gerber og tegnere som Marshall Rogers og Mike Golden. Men det hjalp ikke: Tiden for den slags religiøs superscience fiction var over. 1978 var det brått slutt.

Selv om Kirby måtte la sine nye guder bli igjen hos DC (som eide rettighetene), kunne han ikke helt slippe sin interesse for kosmiske temaer. For Marvel laget han »2001«, en fri fortsettelse av Stanley Kubricks film »2001-en romodyssé«, og

De svake manusene er årsaken til at Kirby gjerne mislykkes med sine science fiction-serier. Det gjelder også for »2001: A Space Odyssey«, men den ga ham i det minste sjansen til å vise sin styrke i å tegne en fremtidsteknologi som virker både futuristisk og funksjonsdyktig. På dette området er Kirby antagelig uovertruffen. For å forsterke den monumentale virkning lar han ofte bildene dekke en hel side, av og til et helt oppslag.

her fins mange innslag fra mytologien om De Nye Gudene, riktignok under andre navn. Det samme gjelder Kirbys versjon av »Black Panther«, som han simpelthen forandret fra en typisk marvelsk superheltserie til en kirbysk sf-serie. Endelig har vi »The Eternals« (1976-78), hvor han har laget en Däniken-inspirert versjon av mytologien.

Kirby satset virkelig stort med De Nye Gudene, men det slo feil. Forsøket var totalt mislykket. Det er ikke nok med en mytologisk ramme og sans for »monumentale« tegninger. For å lage en god tegneserie må man også ha fortellemessig disiplin, og det mangler Kirby.

Løvedømmets forente stater

Det mest vellykkede Kirby gjorde innenfor science fiction, var en mye mindre pretensiøs serie som han laget for DC i 1970: »Kamandi«.

Etter en verdenskatastrofe har menneskene sunket ned til en dyrelignende tilstand og til og med mistet evnen til å snakke. Etter hvert tar dyrene makten og er dumme nok til å utvikle seg akkurat som menneskene. Kamandi, en langhåret, blond, talende (!) gutt drar på oppdagelsesferd rundt i dyrenes verden. Det er ganske morsomt, om enn kanskje på en annen måte enn Kirby hadde tenkt seg.

Det morsomme ligger nemlig i klisjeene. Rottene er onde, og løvene er edle. Bulldoggene er den herskende britiske rasen og kler seg som vaktene i Tower, mens de tyske »germaniksene« er gorillaer i prøyssiske hjelmer. Den russiske Silostaten ledes av Kommunibjørnene, i Kina hersker Maotsetigrene og i Skandinavia Snøtrollene. Dessverre fikk leserne aldri vite hva Snøtrollene var for slags dyr, for serien ble lagt ned i 1978, etter 59 episoder.

Det verste er kanskje USA, som er blitt Løvedømmets forente stater, grunnlagt av The Founding Lions (akkurat som USA ble grunnlagt av The Founding Fathers). Flagget er selvfølgelig »The Star (!) and Stripes«. I Hollywood pågår en filmfestival med »den store, antikke dyreskuespiller« John Wayne. Watergate, gangsternes Chicago

THERE ARE ALSO PLACES WHERE THE TECHNOLOGY REIGNS SUPREME! WORLD LINKED WITH WORLD BY MECHANISMS OF STAGGERING ACCOMPLISHMENTS!! THE NEW SEED LOOKS UPON CIVILIZATIONS THAT DWARF THE STAR SYSTEMS WHICH SPAWNED THEM...

og det ville vesten er med, likeså sjørøverromaner og Gulliver. Selvfølgelig dukker det også opp flygende tallerkener og diverse okkulte foreteelser, ja, selv en versjon av »Eksorsisten«.

Mad-parodi

Kirby tegnet »Kamandi« gjennom 40 nummer, deretter overtok andre. De tilførte serien en mer sofistikert ånd, men i motsetning til hva som var tilfellet med »Mr. Miracle«, viste det seg at dette var en ulempe. For det er nettopp den uhemmede naiviteten som gjør »Kamandi« til den kanskje mest vellykkede av Kirbys serier. Løver på motorsykler etter modell av »Easy Rider« er skikkelige gags. I slike tilfeller fungerer »Kamandi« nesten som en Mad-parodi. Noen ganger ser det ut til at dette er bevisst fra Kirbys side, og at han med overlegg har drevet sin monumentale patos så langt at det blir komisk. De stive tegningene passer til de monumentale historiene. Ganske visst svikter logikken i handlingen nå og da, men det er også tilfellet med gamle ridderromaner og pikareske fortellinger. Der som i »Kamandi« gjelder det at møtet med nye fantastiske ting er mer vesentlig enn det å skape en logisk historie.

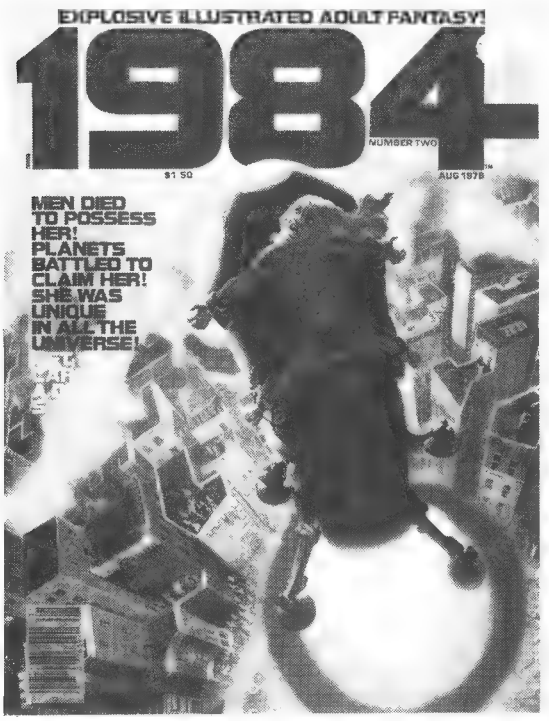
»Kamandi« ble sikkert inspirert av den samtidige filmsuksessen »Apeplaneten«, som ga støtet til en kortvarig oppblomstring av science fiction. Men det var først med romoperaen »Star Wars« at den nye sf-boomen kom i gang for alvor. I dag lages det stadig flere science fiction-tegneserier i USA, fra den ufordragelige serieversjonen av »Star Wars« til de noe bedre sf-eventyrene som »Micronauts« (tegnet av den dyktige Mike Golden), en slags »Star Wars« i et mikrounivers. Selvfølgelig har også sf-trekkene i superheltseriene blitt mye mer utpreget enn før.

Brystvortebarrieren

Mer interessant som fenomen er de såkalte »seriene for voksne«. Når det gjelder amerikanske serier, later det til at graden av voksenhet måles i antall kvadratcentimeter bar kvinnelig hud. »brystvortebarrieren« ble sprengt allerede tidligere, i Warren-forlagets skrekkblader for voksne (*Eerie, Creepy, Vampirella*). Disse inneholdt for øvrig også en del science fiction-ingredienser. I 1978 lanserte Warren *1984*, en rent sf-magasin for voksne, der man også brøt gjennom »kjønnsorganbarrieren« (mest kvinnelige kjønnsorganer, selv-

ABOVE THE MAST TERRITORY ONCE KNOWN AS CANADA A GREAT NATURAL DISASTER HAS CREATED A HOT-HOUSE EFFECT - FROM WHICH A FANTASTIC NEW WORLD HAS COME... BUT ITS DISCOVERY HAS BROUGHT CONFLICT... AND IN THIS TENT, AMONG INTELLIGENT ANIMALS - WE BE
BLAWST YOU BEASTIES! MUST YOU FOLLOW ME EVERYWHERE?
I DON'T CARE IF THE BLASTERS CAN JUGGLE CANNON-BALLS
GET RID OF THEM!!
DAS SCHWEIN NEED A TASTE OF IRON DISC PLATE
EDITED, WRITTEN AND DRAWN BY- JACK KIRBY
INKED AND LETTERED BY- D. BRUCE BERRY

I Kamandis verden overtok dyrene ikke bare makten, men også menneskenes historie, språk osv. Klisjeene fra menneskenes verden er beholdt: Den britiske bulldoggen er selvfølgelig kledt som en vakt i Tower, og den tyske gorillaen snakker om »disiplin« og bærer en uniform som fører tanken tilbake til det tyske keiserdømmet.


EXPLOSIVE ILLUSTRATED ADULT FANTASY!
1984
NUMBER TWO
$1.50
AUG 1978
MEN DIED TO POSSESS HER! PLANETS BATTLED TO CLAIM HER! SHE WAS UNIQUE IN ALL THE UNIVERSE!

I de seneste årene har det kommet en bølge av såkalte »voksne« sf-serier, som først og fremst er preget av en hensynsløs utnyttelse av kvinnekroppen. Lengst i kynismen går Warren-forlagets »1984« (senere omdøpt til »1994«). Denne serien inneholder rå smakløsheter og hatefulle angrep mot kvinnen, noe som kanskje kan forklares som en reaksjon mot fremgangen for kvinnebevegelsen. Utrolig nok brukes til dels meget gode tegnere. Dette omslaget er f.eks. av Rich. Corben.

følgelig) og »samleiebarrieren«. Men voksent har det ikke blitt foreløbig.

Men *1984* er meget interessant som sosiologisk fenomen, spesielt med tanke på at det fins en forbindelse mellom populærkulturen og de følelser som rår blant befolkningen. Det er nemlig det mest kvinnefiendtlige seriebladet som hittil er utgitt i USA, fylt av en kynisk råhet som savner sidestykke. I hvert eneste nummer finnes det minst to hatefulle utfall mot kvinner i sin alminnelighet og kvinnebevegelsen i særdeleshet, og angrepene blir fremført med et raseri som faller utenfor enhver logikk, selv i så snåle fortellinger som dette. Det er nesten alltid Billy DuBay som står for manusene; han er en gammel rev innen bransjen og har tydeligvis funnet ut at kvinnefiendtlighet er en populær holdning som det går an å gjøre penger på.

Lignende tendenser fins, men mindre utpreget, i *Heavy Metal,* som er en påkostet variant av det franske bladet *Metal Hurlant.* Bladet ble lansert med stor suksess i 1977. Dets betydning for USA ligger først og fremst i at det har introdusert moderne europeiske (mest franske) tegneserier i USA. I løpet av knapt 15 år har disse seriene oppnådd en mangfoldighet og et nivå som ligger langt over det meste av det som produseres i USA for tiden.

Naken og formfullendt

Typisk nok nektet de store gigantene i bransjen, Marvel og DC, å publisere det europeiske materialet. Dermed ble *Heavy Metal* lansert av HM Produktions, som også gir ut *National Lampoon,* et av USAs mest råbarkede og dristige satiriske blader.

Møtet med de europeiske seriene har tydelig ført til en isløsning hos tegneserieskaperne i USA. Man låser seg ikke lenger til et publikum i de tidlige tenårene, og man begynner, i likhet med europeerne, å lage avsluttede engangshistorier. Også Marvel har oppdaget at der her ligger et helt nytt og lønnsomt marked. Forlaget utgir nå et blad i stil med Heavy Metal, men basert på originalprodukter: *Epic.*

For tiden er også ca. 1/3 av *Heavy Metal* originalserier. Foreløpig inneholder disse seriene de vanlige amerikanske sf-sjablonene; det er superheltserier, romoperaer og mytologi, men utførelsen er mer naken og formfullendt enn i eldre amerikansk sf. Gode manuskripter fins nesten ikke. Derimot er billedspråket blitt friere, og man tar godt vare på den visuelle fantasi som den gode reproteknikken i *Heavy Metal* og lignende produkter for første gang gjør mulig i USA.

Ille tilredt

Denne kvalitetsforskjellen mellom tekst og bilde preger også forleggeren Byron Preiss' oppreklamerte »illustrerte romaner«, som ifølge hans egne beskjedne påstander skal kombinere de beste sider ved både romanformen og tegneseriemediet. Prosjektet går i prisipp ut på å korte ned og stykke opp en eldre tekst (som regel en sf-klassiker) slik at man får små tekstblokker som så illustreres med helsides plansjer, grafiske eksperimenter eller rekker av småbilder som *nesten* ser ut som en tegneserie. Det hele ligner imidlertid mer på romanlapskaus, illustrert med stillbilder fra filmversjonen av romanen. På sitt beste virker dette likegyldig, og på sitt verste svært irriterende.

Den prangende reproteknikken forleder ofte teg-

Will Eisner, mannen bak den store tegneserieklassikeren »The Spirit« (1940-52) vendte etter nesten 20 års opphold tilbake til seriemediet med »Life on Another Planet«. Selv om han ikke bruker vanlig inndeling i serieruter, er billedspråket ikke særlig eksperimentelt til Eisner å være. Han viser også at en virkelig mester ikke behøver å gripe til billige seksuelle eller teknologisk effekter for å fange lesernes oppmerksomhet. I stedet skildrer han hvordan vissheten om at det er oppdaget liv på andre planeter, innvirker både på de mektige og – som her – på de små i samfunnet.

nerne – til og med gode tegnere – til dårlige grafiske eksperimenter som kan ødelegge flyten i historien. Det som fungerer best, er typisk nok teksten, uansett hvor ille tilredt den er blitt under forkortingene. Dette gjelder iallfall for sf-klassikere som Theodore Sturgeons »More than Human« (ill. av Alex Nino). I en så utpreget visuell roman som Alfred Besters »The Starts my Destination« tar fyrverkeriet i teksten fullstendig luven fra Howard Chaykins »nyskapende billedspråk«.

I og for seg kan man godt overføre en roman til tegneserie, akkurat som man kan lage film over den. Dette har blant annet franske og italienske serieskapere vist. Men da må romanen bearbeides ut fra mediets forutsetninger og krav, noe Preiss ikke har gjort. Preiss har ikke skjønt at her gjelder det ikke bare å sette bilder til en tekst – man må foreta en skapende tolkning.

Gammel mester

Den nye friheten innen mediet har ført til en oppvåkning blant serieskaperne, men har også gjort dem litt i villrede. Det er betegnende for situasjonen at en gammel mester som Will Eisner (født 1917) er langt bedre i stand til å utnytte sf-boomen og friheten til å lage voksenserier enn sine yngre kolleger, som stirrer seg blinde på trykketekniske finesser og estetiske eksperimenter.

Eisners hovedverk var den klassiske, ironiske kriminalserien »The Spirit« (1940-52), som fremdeles ligger over de fleste andre serier både i beretterteknikk, meningsfullhet og variasjon i billedspråket. Eisner er uten tvil en av de store klassikerne innen mediet. Likevel er det forbausende at han etter en pause på nesten 20 år kan komme tilbake med en så overbevisende tegneserieroman som »Life on Another Planet«.

Ideen er ikke ny: Hvordan ville verden reagere hvis man fikk visshet for at det fins liv på andre planeter? Andre serieskapere pleier å la dette bli opptakten til eskapistiske romeventyr eller kvasireligiøst tullprat. Eisner trekker derimot fram de hverdagslige aspektene, ironiserer over kirkens, politikernes, næringslivets og vanlige menneskers reaksjoner overfor det ukjente. Da blir science fiction et speil for samtiden i stedet for en flukt fra den. Eisner behøver heller ikke gripe til storslagne grafiske eksperimenter for å skjule svake sider ved manuskriptet. Tvert imot er hans billedspråk i svart/hvitt velgjørende enkelt. I stedet for å trenge seg på, fremhever det fortellingen. Men det må medgis at til Eisner å være er det et tradisjonelt billedspråk.

Fargefilmens gjennombrudd

Jeg vil ikke med dette si at »enkelhet« er det store løsen hvis man har til sinne å skape tegneseriemesterverk. Situasjonen kan snarere sammenlignes med tiden omkring fargefilmens gjennombrudd. Før man hadde lært seg å se lenger enn til selve det fascinerende ved fargene, ble de virkelige mesterverkene innen filmen stadig for det meste laget i svart/hvitt og i det gamle, etablerte billedspråket.

Slik også med de nye mulighetene for tegneseriemediet i USA (- i Europa er situasjonen annerledes). De yngre serieskaperne formelig kaster seg over disse mulighetene, og man bør nok regne med at det kommer til å ta noen år før de klarer å utnytte dem fullt ut i serier beregnet på et stort marked.

WARLOCK
Hefteserie: *Fantastic Four* nr. 67 (1967; Lee/Kirby)
The Mighty Thor nr. 163, 164 (1969; Lee/Kirby)
Marvel Premiere nr. 1, 2 (1972; Thomas/Kane)
The Power of Warlock nr. 1-8 (1972-73; Thomas/Kane: nr. 1, Friedrich: nr. 2-8)
The Incredible Hulk nr. 176-178 (1974; Thomas/Trimpe)
Strange Tales nr. 178-181 (1975: Starlin)
Warlock nr. 9-15 (1975-76; Starlin)
Marvel Team-Up nr. 55, *Avengers Annual* nr. 7, *Marvel Two-in-One Annual* 2 (1977; Starlin)
Av: Stan Lee (1922-), forfatter
Jack Kirby (1917-), tegner
Roy Thomas (1940-), forfatter
Gil Kane (1926-), tegner
Herbert Trimpe (1939-), tegner
Mike Friedrich (1949-), forfatter
Jim Starlin, forfatter og tegner
Samleutgaver: Ingen, men serien (Starlins versjon) er trykket opp i *Fantasy Masterpieces* nr. 8- (1980, Marvel Comics)

JACK KIRBY (1917-)
Tegner (T) og forfatter (F)
Sf-serier: Tittelseriene i følgende hefter:
The New Gods (DC) nr. 1-11 (1971-72; Kirby T,F) Nr 12-19 (1977-78, Don Newton T)
Forever People (DC) nr. 1-11 (1971-72, Kirby T,F)
Mr. Miracle (DC) nr. 1-18 (1971-74, Kirby T,F) Nr. 19-25 (1977-78, F bl.a. David Michelinie, Steve Gerber, T bl.a. Marshal Rogers, Mike Golden)
Omac (DC) nr. 1-8 (1974-75, Kirby T,F)
Kamandi (DC) nr. 1-59 (1972-78, Kirby T, F til nr. 40, deretter T bl.a. Alfredo Alcala)
2001: A Space Odyssey (Marvel) nr. 1-15 (1977-79, Kirkby T, F)
The Black Panther (Marvel) nr. 1-19, Annual 1 (1976-78, Kirby T, F)

THE SILVER SURFER
Hefteserie: publ. i *The Silver Surfer* nr. 1-18 (1968-70, Marvel Comics); boken *The Silver Surfer* (Simon and Schuster, New York 1978); dessuten bl.a. i *Fantastic Four* nr. 48 (1966; første gang figurene dukket opp), 49 og 50
Av: Stan Lee (1922-), tegner av hefte nr. 1-17
Jack Kirkby (1917-), tegner av hefte nr. 18 og av Simon & Schusters bok.
Samleutgaver: Ingen, men serien trykkes opp i *Fantasy Masterpieces* nr. 1- (1979- , Marvel Comics)

Underground

Vaughn Bodé

Richard Corben

ECs virkelige arvtakere ble ikke Warrens såkalt »voksne« skrekk- og science fiction-serier – selv om utgiverne gjerne ville gi inntrykk av det – men de »underground«-eller alternativserier som vokste fram under 60-årenes ungdomsopprør.

Men underground hadde også andre røtter enn EC. Nevnes må blant annet de såkalte eight-pagers, små pornografiske seriehefter som florerte i USA i 30- og 40-årene. Dessuten den studentpregede humoren i collegebladene, satiriske hefter som *Help* (ledet av den tidligere *Mad*-redaktøren Harvey Kurtzman), og ikke minst de mange stensilerte fanzinene.

Hensikten med betegnelsen »underground« var å avgrense disse seriene mot de kommersielle »overground«-seriene, som ble produsert etter samlebåndsprinsippet og var underkastet strenge regler både når det gjaldt tegnestil og sensurkrav. Seksualitet var helt bannlyst i de etablerte seriene, og de tidlige 50-årenes blodige, men for så vidt realistiske voldsskildringer var blitt byttet ut mot superheltserienes hyklerske fråtsing i ublodig vold.

LSD-romantikk

Økonomisk stilte underground svakt til å begynne med. Opplagene var svært små og distribusjonen truet av moralens voktere. Selv i dag er underground henvist til et glissent distribusjonsnett av spesialforretninger og postordrefirmaer. Men disse ulempene ble oppveiet av at opphavsmennene hadde full kontroll over når og hvor de ville lage serier, og framfor alt hva de skulle handle om.

I motsetning til i »overground«-seriene sto gjerne samme person for manus og tegninger. Det var ikke alltid like vellykket, siden talent for det å skrive og det å tegne ikke alltid går hånd i hånd, men resultatet ble en mangfoldighet av fortellermotiver og tegnestiler. Den eneste begrensningen lå i at seriene for det meste måtte trykkes i svart/hvitt av økonomiske grunner.

Betegnelsen »underground« ga også assosiasjoner til forbudte områder som sex, vold og politisk opposisjon. Det som først og fremst ga støtet til undergroundseriene, var ungdomsopprøret, dets hat til middelklassens plastkultur og dets søken etter alternative livsmønstre. Til ungdomsopprøret hører også de tidlige undergroundserienes hasj- og LSD-romantikk. (Hardere stoffer som heroin pleide man derimot å ta avstand fra.) Stoff ble, på samme måten som mystisisme, betraktet som et middel til å bryte ut av middelklassens samfunnsmønster.

Den sjette internasjonale

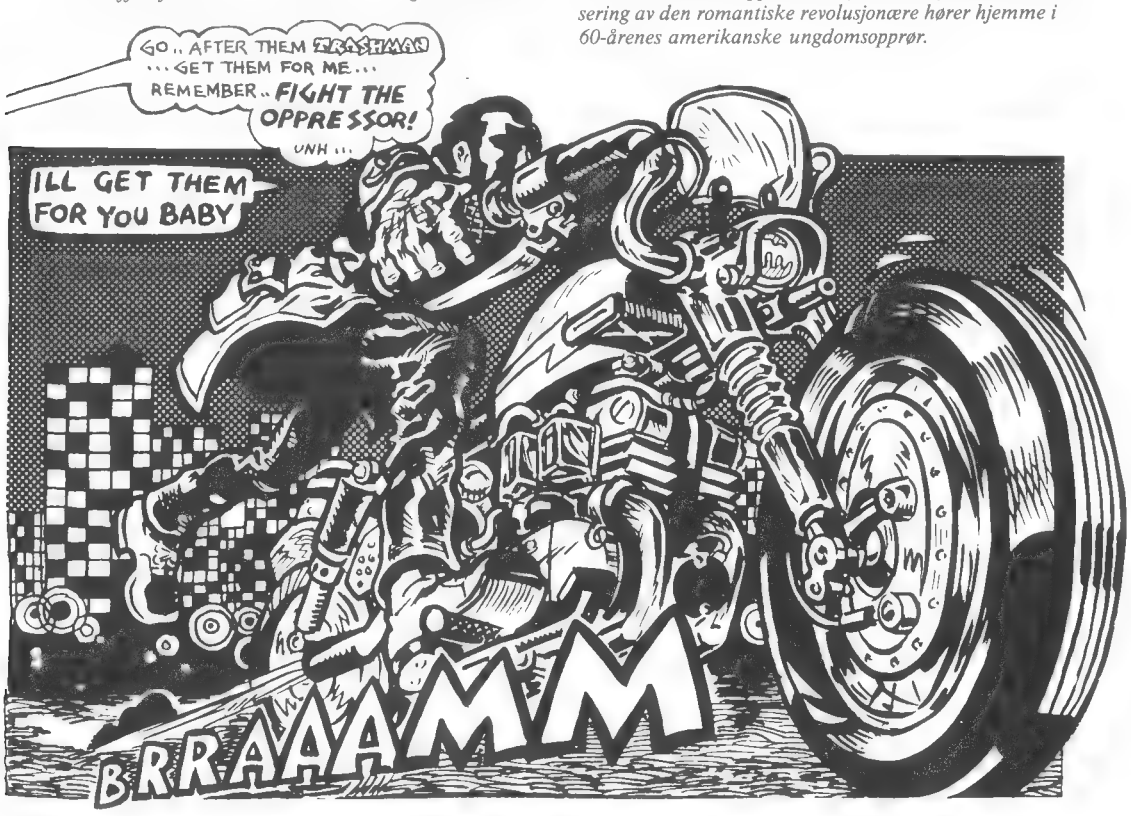
Selvsagt kastet underground seg over tabuområder som sex, skrekk og vold, både for å sjokkere spissborgerne, og i mer alvorlig hensikt. Men disse innslagene utgjør bare en del av underground, liksom hasjromantikken gjør det. For undergroundbeveget seg fritt over alle motivområder, – også dem som var vanlige i overgroundseriene.

Science fiction-motivene utgjorde et meget viktig innslag. I dette kapittelet kan vi bare gi noen eksempler på mangfoldet innen underground-sf.

Til å begynne med ble sf-motivene ofte brukt til propaganda innenfor ungdomskulturens grensemerker, mer enn for å skape en selvstendig science fiction-verden. Et typisk eksempel på dette er »Trashman« (1969–73) av Manuel Spain Rodriguez (kjent som Spain). Den utspiller seg i en ikke altfor fjern fremtid, da USA og Sovjet har gått sammen i et globalt diktatur som rystes av rase- og klassekriger. Motstandsbevegelsen, den sjette internasjonale, later til å bygge på en underlig blanding av marxisme, ungdomskultur og parapsykologi. Den har opprettet enkelte frigjorte soner, men hva dette innebærer, er nokså uklart, bortsett fra at de er baser for diverse geriljaangrep mot undertrykkerne.

Men Spain er ikke ute etter å lage en fremtids-

»Trashman« av Spain Rodriguez er en av de grafisk mest effektfulle blant de eldste undergroundseriene. Om seriens innhold er å si at dens ureflekterte dyrking av det voldsomme opprør mot systemet, og dens glorifisering av den romantiske revolusjonære hører hjemme i 60-årenes amerikanske ungdomsopprør.



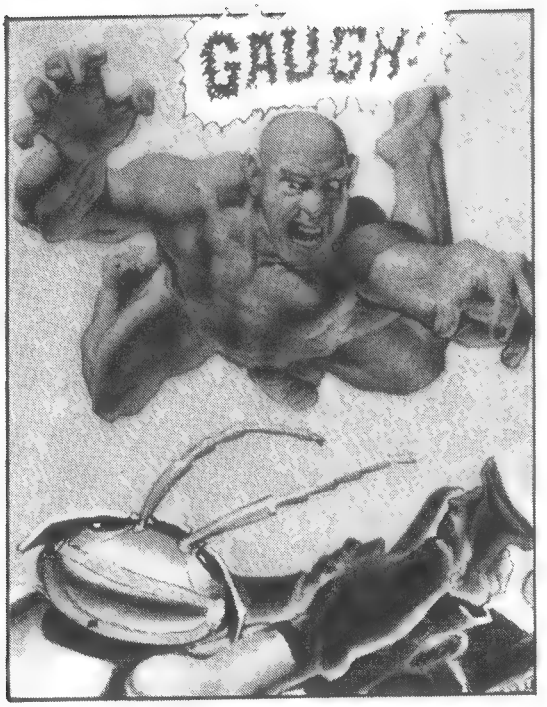
verden eller skissere alternative politiske utopier. »Trashman« er rett og slett en hymne til den revolusjonære vold og hevnen over mathaverne og deres lakeier. Hevneren framfor alle andre er Trashman, en forhenværende bilmekaniker som utstyrt med motorsykkel og maskingevær har blitt revolusjonens superhelt, og som bare trives i den samme voldsatmosfære som han selv påstår at han bekjemper.

Det sies ikke et ord om det lite glamorøse basisarbeidet som også er en del av oppgavene til en ekte revolusjonær gruppe. Denne blandingen av voldsromantikk og politisk naivitet bør sees på bakgrunn av tiden da serien ble til, med på den ene siden økende politivold, på den andre siden Black Panther-bevegelsen, bygerilja og Weathermen – alle sammen grupper som hyllet direkte aksjon. »Che« Guevara var motkulturens helt – han ble betraktet som en personifisering av den romantiske revolusjonære. Det er nok ikke noen tilfeldighet at Trashman ligner ham av utseende.

Pessimisme

Propaganda var det også i de seriene som ble publisert i *Slow Death* (utgitt siden 1970), som er et mer seiglivet undergroundhefte. Her knyttet man imidlertid direkte og tydelig an til ECs science fiction. Men ironien i EC-seriene ble byttet ut med hatefulle grimaser, og den liberale kritikken med utskjelling av systemet. Det lå knapt noen politisk analyse bak. Man tok bare enkelt og greit stilling mot fiender som kapitalister og militære. Mot deres verden av miljøødeleggelse, krig og utplyndring stilte man av og til opp en positiv utopi bygget på hippie-idealet. Men for det meste ga *Slow Death*-seriene uttrykk for pessimisme og utmalte en fryktelig fremtid. Noen ganger er protesten blandet med en viss fryd over de fæle visjonene man har klart å mane fram.

Slow Death har stadig trukket til seg noen av de beste undergroundtegnerne, som Greg Irons, Jack Jaxon, Larry Welz osv. Alle hadde fortjent en grundigere omtale. Mest særpreget er likevel Ric-



I actionscener (særlig slagsmål) bygger Richard Corben på sin erfaring som tegnefilmskaper. Hvor voldsomme bevegelsene enn er, tyr han aldri til den formelle heroismen i superheltseriene. Corbens slagsmålscener virker derfor mer virkelige. (Fra »Neverwhere«.)

hard Corben (født 1940), som startet som undergroundtegner under signaturen »Gore« (størknet blod), men etter hvert ble en av mediets superstjerner også innen overground. Hans historier for *Slow Death* var tunge allegorier som fremstilte mennesket som en voldsom kreftsvulst i universets kropp.

Den beste historien er nok »How Howie Made it in the Real World« (Hvordan Howie klarte seg i virkeligheten, 1970). Howie og jenta hans bor i en tilsynelatende paradisisk verden. Under et opphold ved stranden i Australia glemmer de å ta kroppss- og hjernepillene sine, og dermed begynner de å oppleve verden slik som den virkelig er – en dampende, ødelagt møkkahaug. Menneskene er muterte monstere som gjemmer seg i kroppsfutteraler av plast. Det er en lignelse om selvbedrageri og teknologisk vanvidd i beste EC-tradisjon.

Flintskallet atlet

Men egentlig har ikke Corben særlig mye til overs for politiske motiver. De fleste av seriene hans dreier seg om vold og sex. Det gjelder både de rene sf-historiene og de mange skrekk- og fantasyseriene som han laget både innen underground og for overgroundblader som *Heavy Metal* og Warrens publikasjoner. I de beste av dem er vold- og sexmotivene uttrykk for en flertydig biologisk-instinktiv forestilling, og ikke bare publikumsfrieri. Sex har i grunnen en positiv, befriende funksjon hos Corben, men samtidig kan det sterke kravet om seksuell tilfredsstillelse bli en undertrykkende faktor som kan føre til voldsomme eksplosjoner.

Volden, derimot, er for det meste skildret som noe negativt, særlig når den koples sammen med en teknologisk ideologi. Men samtidig fins det en mer primitiv vold som Corben nesten *dyrker*, ikke minst når han skildrer primitive menn i kamp om kvinner og mat.

Mest utpreget er denne dobbelte holdningen til vold i Corbens foreløpige hovedverk, »Den« (1973–78), en kortroman på 118 sider i farger. Grunntemaet er av vanlig sf- eller fantasy-type, – om man karakteriserer det som det ene eller det andre, beror på hvor man trekker grensen. En lite heroisk gjennomsnittsfyr blir, takket være en typisk sf-maskin, suget inn i en annen verden, der han blir forvandlet til en flintskallet, muskuløs og meget viril atlet som etter diverse slagsmål med eksotiske prestinner, trollmenn og monstere vinner en kvinne. Hun er også et jordisk hverdagsmenneske som har blitt sugd inn i den andre verdenen og fått en idealkropp.

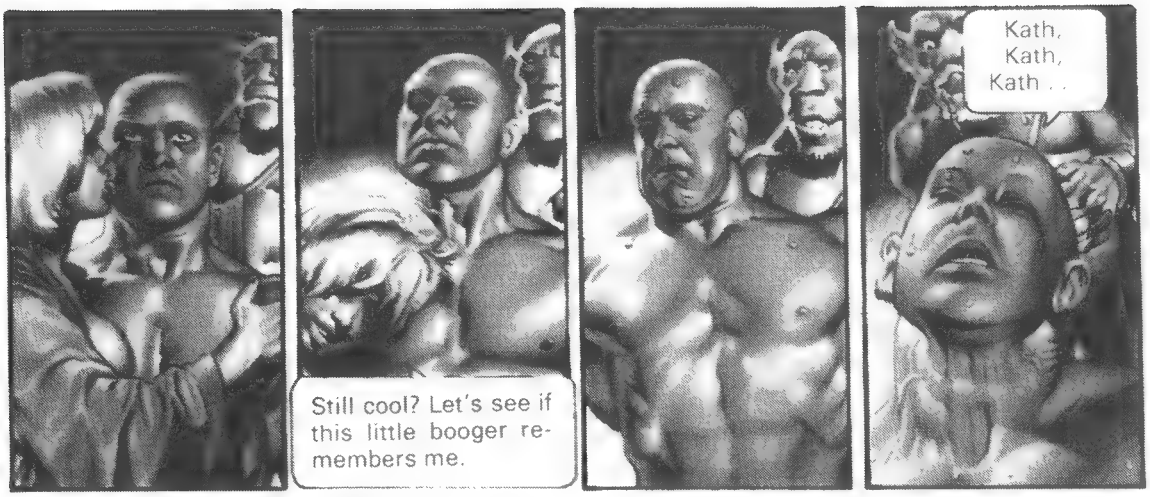
Slow motion

Spørsmålet er imidlertid om den andre verden virkelig er en annen verden. Mye taler for at reisen dit er en psykisk reise i det indre rom: De seksuelle opplevelsene, stemningene som skifter mellom vold og ømhet, blandingen av mytemotiver fra ulike sivilisasjoner, – alt dette fører tanken hen til en drømmeverden. Det samme inntrykket gir fortellerrytmen med de langsomme slow motionsekvensene, de raske utbruddene av vold, og de brå stemningsskiftene.

Mannen Den og hans kvinne skulle da være personifiseringer av våre dypeste forestillinger om mannlighet og kvinnelighet (sett med mannens øyne, selvfølgelig). Dette forklarer også de »primi-

Corben har en utrolig evne til å gi tegningene tredimensjonalitet, både når han arbeider i gråtoner og i farger. Dette eksempelet er fra »Going Home« (1972), en melankolsk historie om en døende romskipskaptein og hans »barn«, som er to androider (kunstig lagede mennesker).

INGEN PROTESTER, TAKK! JEG ER IKKE DÅRLIGERE ENN AT JEG KLARER EN TO MÅNEDERS-REISE TIL JORDA MED OVERLYS-FART. STIKK UT KURSEN NÅ, SÅ SOVER JEG IMENS.
HVA GJØR VI NÅ, HERMAN?
DET HAN BA OSS GJØRE!
MEN HVA SKAL VI GJØRE HVIS HAN DØR?
INGEN ANELSE!



På slutten av »Neverwhere« blir Den tatt til fange av den mektige prestinnen. Hun er meget tiltrukket av ham, men han er fast besluttet på å være trofast mot kjæresten sin, Kath. Hans kamp og nederlag er ikke bare overbevisende, men har også enkelte komiske poenger. Corben har en forkjærlighet for erotiske scener, og har vakt anstøt av den grunn, men i motsetning til mange andre erotiske tegnere spenner han over et bredt register av stemninger og billedlige uttrykksformer.

tive« kroppene: Mennene er bredskuldrede og muskuløse med enorme peniser, mens kvinnene er rene fruktbarhetsgudinner med tunge bryster og glattbarberte kjønnsorgan.

Dette ville ha virket frastøtende, eller iallfall platt, om det ikke hadde vært for Corbens tegnekunst. Til og med Will Eisner, som lager serier av en helt annen type enn Corben, er en beundrer av ham. Allerede i svart/hvitt-seriene var Corben en uovertruffen mester i å gi figurene et tredimensjonalt utseende. I farger blir de nesten til skulpturer. Likevel anvender han sjelden farger for å oppnå ytre realisme, men mer for å få til en følelsesmessig, ekspressiv realisme preget av stemninger som kåthet, aggresjon, angst, skrekk og ømhet. Det er kanskje særlig dette som gjør at Corbens serier virker så mye mer realistiske enn overgroundseriene innen samme genre, selv om de sistnevnte iallfall tilsynelatende er mer virkelighetsnære. Selv i de beste av dem (som Barry Smiths »Conan«) er verden laget av pappmasjé, og både vold og lyst er sterilt oppspinn.

Fascistisk billedhugger

I »Den« og noen andre av Corbens beste serier kan man vanskelig skjelne mellom form og innhold. Det er formens fortjeneste at den ytre banaliteten i innholdet blir tilført en følelsesmessig styrke og ambivalens som gjør seriene hans til kunstverk. Corben vil si noe med seriene sine; om man er enig i det han har å si, er en annen sak.

Corbens kritikere har gjerne prøvd å skille mellom hans form, som de har vært fascinert av, og innholdet, som de har tatt avstand fra. Lengst gikk kanskje de tyske serieekspertene Achim Schnurrer og Andreas Knigge, som kalte Corbens ideologi fascistisk, noe som er temmelig overdrevet. Riktignok fins det både hos Corben og innen fascismen en sterk betoning av instinkt og av biologiske mønstre, men Corben mangler fascismens ensporete fanatisme. Man bør kanskje huske at fascismens tiltrekningskraft *også* skyldtes at den grep fatt i enkelte følelsesmessige sannheter, som den så forvrengte for å få dem til å passe sine formål. Blant annet appellerte den til de irrasjonelle drivkreftene hos menneskene. Disse ble helt ignorert av de mest rasjonelle blant fascistenes motstandere, noe blant annet den kommunistiske psykiateren Wilhelm Reich påpekte, – til sine partifellers store ergrelse.

Like urettferdig er det å sammenligne den fascistiske billedhuggeren Brekers ariske stålmenn med mennene i Corbens serier. Og det er ikke bare lengden på penis som utgjør forskjellen. Breker (og andre) heroiserte den »ariske rase« etter et banalt klassisistisk/idealistisk mønster som ligner mye mer på overgroundserienes superhelter enn på Corbens figurer. Corben knytter snarere an til en ekspresjonistisk tradisjon med tydelige »primitive« innslag. Hans mennesker er (i motsetning til

Corbens grafiske utforming av sine helter har blitt sammenlignet med fascistenes heroiske skulpturer. Fra venstre: Bloodstar, hovedpersonen i Corbens serie av samme navn. – Seierens ånd av den tyske nazibilledhuggeren Adolf Wamper. – Helten i »The Valley of the Worm« av Roy Thomas/Gerry Coonway (manuskript) og Gil Kane (bilder). Kane ligger nok nærmere Wampers heroisme enn det Corben gjør, både når det gjelder bevegelser og selve avbildningen av kroppen. Forskjellen er enda mer påfallende når man er klar over at både Corbens og Kanes historie bygger på samme novelle av R.E. Howard.

fascismens og superheltserienes) ikke egentlig vakre etter vanlige normer. Men nettopp derfor er de mer levende enn de vanlige superheltene.

Øgler, frosker og kvinner

I den unyanserte kritikken Corben har blitt utsatt for, tror jeg det ligger en god del selvforsvar. I likhet med Robert Crumb og noen få andre serietegnere er Corben kontroversiell fordi han viser oss sider ved oss selv som vi helst ikke vil kjennes ved, og han viser oss dem med en kunstnerisk styrke som gjør det vanskelig å dra seg unna. Crumb (som for øvrig aldri har brukt sf-motiver, bortsett fra noen få atomkrigfantasier) forfører leseren med en humoristisk blanding av hverdag og groteskeri. Dette får oss til å identifisere oss med våre egne dumheter, fordommer og seksuelle forestillinger. Corben suger oss inn i våre egne frustrerte fantasier om sex og vold som botemidler mot frustrasjonen. Dette føles ubehagelig, og det er kanskje derfor den voldsomme reaksjonen er kommet mot disse tegnerne som gir blaffen i den »rette« ideologien.

Til dem må man også regne en av mediets unge døde, Vaughn Bodé (1941–1975), en av de mest briljante undergroundtegnerne. Bodé er trolig den undergroundtegner som har tatt sterkest preg av science fiction: Han startet sin løpebane i sf-fanzinene, arbeidet så for profesjonelle sf-blader, illustrerte sf-romaner og fikk også en tegnerpris av fanbevegelsen innen science fiction.

Men Bodés tegneserier er ingen vanlig science fiction, selv om de er fulle av alle mulige og umulige sf-motiver. Han skapte et mylder av småplaneter og fantasiverdener med underlige navn som Summermouse eller Plumpstickel 5, der øgler, frosker og kvinner hengir seg til sexorgier, filosofiske betraktninger og massakrer om hverandre. Disse gåtefulle verdener er, akkurat som Moebius' drømmeverdener (s. 77–80) egentlig avspeilinger av vår egen forvirrede og skrekkfylte virkelighet.

Bodé går imidlertid mer rett på sak enn Moe-

bius: Øglene og de andre setter i gang Vietnamkrigen, raseopptøyene, politiets massakrer av studenter osv. osv. Ofrene er ikke bare kvinner, barn og godtroende folk, men også bødlene selv. Typisk nok blir menneskenes erobring av verdensrommet fremstilt som en gigantisk voldtekt av universet.

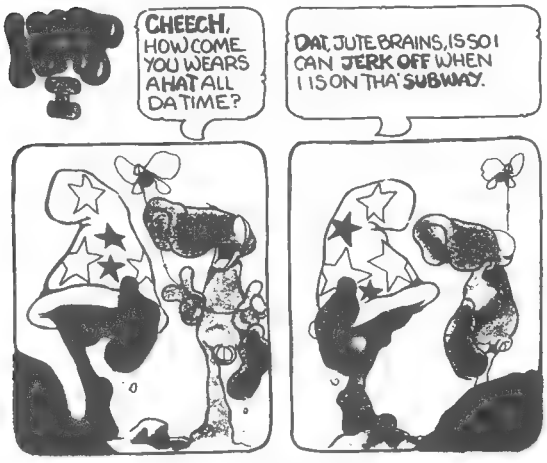
Man blir i stadig større grad klar over at Bodé er en av undergroundserienes mest briljante tegnere. Hans mange øgler, frosker og kvinner er hovedaktører i utallige små tegneseriedikt. De kan være rå og kyniske, men også rørende og melankolske. Med stor forkjærlighet lirer han av seg hul patos, som gjerne viser seg å være et skalkeskjul for livets »grunninstinkter«: sex og aggresjon.

Multipervers

For å dekke over sin ondskap og livsfiendtlighet kommer Bodés vesener ofte med patetisk, oppblåst ideologisk pladder. Men de blir brakt ned på jorda igjen på en håndgripelig og ofte frastøtende måte av Cheech Wizard, en kortvokst guru med en trollmannshatt så stor at den skjuler hele hodet. Hans omgivelser kan være glad for at han gjemmer seg på denne måten, for den som ser Cheech Wizards ansikt, dør.

Cheech Wizard er et sexgalt, multiperverst krek; det fins ikke det levende eller døde vesen som han ikke kaster seg over. Han er utrolig kynisk og brutal og eier antagelig den groveste kjeft i hele underground – og det sier ikke så lite! Bodé var en stor begavelse når det gjaldt å stable obskøniteter oppå hverandre så det nesten ble poesi av det.

Egentlig burde et slikt monster som Cheech Wizard virke frastøtende. Men til tross for alt det motbydelige ved ham, er han meget sympatisk. Grunnen er dels at han tar hull på alt med kynismen sin. En annen grunn er Bodés seriespråk. Han er påvirket av Walt Kellys berømte fabeldyrserie »Pogo«, både når det gjelder å skape tiltalende figurer og den iblant nonsensaktige kaudervelsken som de uttrykker seg med.



Cheech Wizard er Vaughn Bodés mest kjente figur, et multiperverst krek av en guru, kynisk, brutal og utrolig grov i kjeften, men likevel sympatisk takket være sitt pussige utseende og sin klarsynte kynisme.

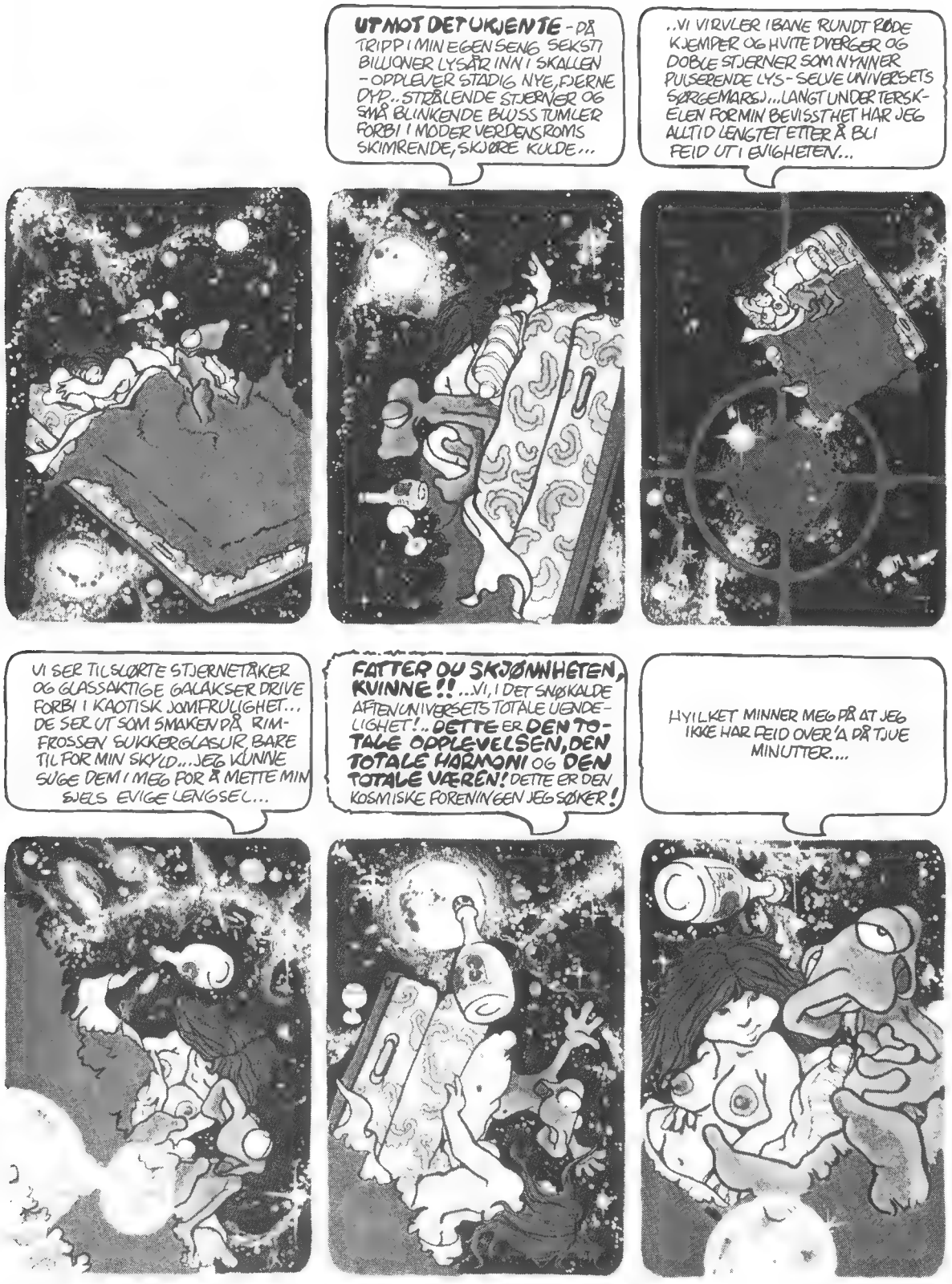
Det er ikke mye handling i seriene om Cheech Wizard. Noen ganger er avsnittene bare en side lange. Bodé har visstnok bare laget én lengre fortelling, »Sunpot«. Man skal likevel ikke se bort fra at det kan dukke opp flere lengre historier, for han har etterlatt seg en enorm produksjon. »Sunpot« begynte for øvrig i sf-magasinet *Galaxy* i 1970, men sluttet etter bare fire episoder. Den var blitt for tung å fordøye for de »kritiske« leserne – eller iallfall for redaktøren.

Blir kvalt av sin egen luftforurensning

Sunpot er et kjempemessig romskip fullt av forskjellige kunstig lagede vesener, øgler, kvinner etc. Skipet er bygget av den gale religionsvitenskapsmannen (!) dr. Electric, som skal bruke det til å erobre rommet. Dr. Electric er selv kunstig laget; han er resultatet av et mislykket eksperiment i det amerikanske forsvarsdepartementet. Det blir snart klart at Sunpot er en allegori over Jorden, særlig USA, med ensretting, utbytting og opprør. De revolusjonære kan dr. Electric saktens hanskes med, men når han gir blaffen i miljøkontrollen, bereder han grunnen for sin egen undergang. Sunpot og alle dets innbyggere blir kvalt av sin egen luftforurensning. Erobringen av verdensrommet må avlyses, og vel og bra er det. Men likevel er det synd på den oppdagerglød som blir forvrengt av maktbrunst og derfor går til spille.

Vaughn Bodé var imponerende produktiv og en meget dreven tegner, som arbeidet både for underground og for rent kommersielle oppdragsgivere. En del av hans produksjon er et resultat av tilfeldige oppdrag. Men hans beste ting er underlig nok en tegneseriesyklus for et kommersielt såkalt mannfolkblad. Serien bar tittelen »Deadbone Erotica«.

Planeten Deadbone var egentlig bare et utstillingsvindu fullt av Bodés mange sexy jenter i alle varianter, fra de barnslige og naive til de tøffe og aktive. De omtales alltid med ordet »broads«, »skrepper«.


UT MOT DET UKJENTE - PÅ TRIPP I MIN EGEN SENG SEKSTI BILLIONER LYSÅR INN I SKALLEN - OPPLEVER STADIG NYE, FJERNE DYP.. STRÅLENDE STJERNER OG SMÅ BLINKENDE BLUSS TUMLER FORBI I MØDER VERDENSROMS SKIMRENDE, SKJØRE KULDE...
..VI VIRVLER I BANE RUNDT RØDE KJEMPER OG HVITE DVERGER OG DOBLE STJERNER SOM NYANSER PULSERENDE LYS - SELVE UNIVERSETS SØRGEMARSJ... LANGT UNDER TERSKELEN FOR MIN BEVISSTHET HAR JEG ALLTID LENGTET ETTER Å BLI FEID UT I EVIGHETEN...
VI SER TILSLØRTE STJERNETÅKER OG GLASSAKTIGE GALAKSER DRIVE FORBI I KAOTISK JOMFRULIGHET... DE SER UT SOM SMAKEN PÅ RIMFROSSEN SUKKERGLASUR BARE TIL FOR MIN SKYLD... JEG KUNNE SUGE DEM I MEG FOR Å METTE MIN SJELS EVIGE LENGSEL...
FATTER DU SKJØNNHETEN, KVINNE!! ...VI, I DET SNØKALDE AFTEN UNIVERSETS TOTALE UENDELIGHET!.. DETTE ER DEN TOTALE OPPLEVELSEN, DEN TOTALE HARMONI OG DEN TOTALE VÆREN! DETTE ER DEN KOSMISKE FORENINGEN JEG SØKER!
HVILKET MINNER MEG PÅ AT JEG IKKE HAR FEID OVER 'A PÅ TJUE MINUTTER....

DEAR FRIEND, I WAS ONCE THE SADEST FUKIN' TADPOLE YOU EVER SAW... I WAS SO UNTOGETHER I THOUGHT I WAS TOGETHER! MISTY MISERY ON MY SORE-TORN HEAD, I WAS THE WALKING, LIVING DEAD.
HOW DO YOU TELL YOUR WORLD; YOUR MOTHER, YOUR WIFE, YOUR SON, YOUR FRIENDS. HOW DO YOU TELL THEM ALL YOU ARE... HOW DO YOU TELL YOURSELF YOU GOT WARPS ALL THROUGH YER GOD DAMN HEAD?

Bodés grovhet og kynisme preges ofte av en undertone av smerte og fortvilelse. I »Schizophrenia« (1973) kastet han masken og skildret sin egen angst. Han var så usammenhengende, sa han, at han trodde han var hel. Hvordan skulle han fortelle andre eller seg selv at han hadde knuter i hele sitt hode? Det var kanskje denne følelsen han forsøkte å besverge med kynisk gjøglerspill i mange av sine andre serier.

Alle er ofre

Men under jentebildene i »Deadbone Erotica« tegnet Bodé små serier om motsetningene mellom oppblåste »idealer« og undertrykte følelser. Som når et romskip med en øgle og ei jente om bord holder på å styrte mot solen og brenne opp. Før hun dør, vil hun at han skal si at han elsker henne. Men øglen vrir seg unna og lirer av seg diverse metafysisk vrøvl. Til slutt sier han at det burde være nok for henne at han har ligget med henne. Hun rekker så vidt å skjelle ham ut for et svin, og så eksploderer romskipet.

Bodé laget utallige slike små tegneseriedikt, noen ganger brutale, noen ganger kyniske, ofte gripende. Selv om det er en god del løssluppenhet, klovneri og redsel for borgerskapet i hans produksjon, kan man i lengden ikke unngå å legge merke til en undertone av smerte og fortvilelse over alt liv og all glede som går til spille. Mye av det som ved første øyekast virker frastøtende, kan være forsøk på å bruke kynisk gjøgleri til å mane angsten vekk. I »Schizophrenia« skildret han sin egen, personlige angst inntrengende og direkte. Den later til å ha plaget ham det meste av livet, og her har vi kanskje en nøkkel til hans forestillingsverden.

Hans livssyn bærer ikke preg av politisk analyse. Alle er ofre, og alle er bødler, uansett på hvilken side de står. Floskler er floskler, enten de kommer fra venstre eller høyre. I virkeligheten er det bare én ting alle er ute etter: sex! Det er nettopp denne sannheten Cheech Wizard avslører gang på gang. Det er en ubehagelig sannhet, for det dreier seg ikke bare om en »normal« seksualitet som trenger å frigjøres. Ofte er det tvert imot en skremmende, »unormal« eller rent ut brutal seksualitet, som kanskje er resultatet av årtiers undertrykkelse. Denne seksualitet er også Bodé selv skremt av, og da blir hans serier kyniske på en meget tvetydig måte: Han fremhever og tilbakeviser sannheten på en gang.

Familieforsørger med magesår

Det ligger mye av 60-årenes seksuelle revolusjon i dette, men også noe mer personlig. Det forklarer kanskje også hvorfor jentene i Bodés serier aldri blir like klare personligheter som Cheech Wizard eller andre mannlige figurer. De er lokkende, vakre, truende, søte, avvisende eller altfor villige – men det er alltid noe gåtefullt ved dem som mannen ikke forstår, selv når han blir undertrykt eller drept av dem.

Den rå seksualiteten er iallfall bare en halv sannhet, som kanskje kan brukes til å avsløre høytravende løgner, men ikke til å bygge opp noe nytt, iallfall ikke alene. Bodé later til å ha skjønt dette. I sine siste år forkynte han stadig oftere et direkte budskap om en kjærlighetsmystisisme, det indre lyset eller enheten med universet, som man bare kan oppnå hvis man aksepterer *hele* sannheten om seg selv, hvor ubehagelig eller forbudt den enn måtte være.

Selv om man skulle stille seg helt uforstående til dette, må man likevel erkjenne at Bodé mente alvor med sin mystikk, og han trakk smertefulle personlige konsekvenser av den. Fra en kortklipt, beklemt familieforsørger med magesår, forandret han seg gradvis til en langhåret, biseksuell, transvestittisk multimediakunstner som reiste rundt med sin egen »Cartoon concert« (tegneseriekonsert) og prekte som en »Cartoon Messiah« en blanding av zenbuddhisme og en masse annet. Samtidig som han ville underholde.

Hans død kunne ha vært hentet ut av en av hans egne serier. Han eksperimenterte med et apparat som delvis stoppet blodtilførselen til hjernen. Apparatet skulle gjøre det lettere å meditere. Så en dag hang det seg opp, og Bodé ble kvalt. Dette er et

av de virkelig store tap tegneseriemediet har lidd. Man kan bare lure på hvilke kunstverk han kunne ha skapt hvis han hadde fått leve og hadde oppnådd større fred med seg selv. De hadde antagelig blitt mye annerledes enn de seriene som bygget på hans angst, men de hadde kanskje blitt vel så levende.

Figurene forandrer seg

Med sitt eksistensielle gjøglerspill var nok Bodé den fremste poet innen underground til nå. Likevel må noen få andre nevnes.

Victor Moscoso er en mester i å lage bisarre, ordløse tegneseriedikt, der »handlingen« utvikler seg ved at figurene forandrer seg fra rute til rute i fantasiverdener som blir merkeligere og merkeligere. Seriene er satt sammen av sf-bruddstykker, tegneserieklassikere som Winsor McCays drømmespill »Little Nemo«, brødrene Fleischers Skipper'n-filmer fra 30-årene eller de klassiske Disney-kortfilmene.

Lettere å forstå er Jeff Jones, hvis hovedverk til nå er »Idyl«, en rekke ensides historier om en naken kvinne som streifer rundt i en paradisisk natur og kommer med små snusfornuftige eller paradoksale funderinger over livets gåter. Serien er preget av en blanding av dekadanse, melankoli og lyrisk romantikk, noe man også finner i Jones' få sf-serier. De handler for det meste om møtet med verdensrommets uendelighet, døden i rommet, og om livet som kanskje kan spire på nytt fra døden. Jones arbeider med store ruter, bygd opp rundt rene svarte og hvite flater. Hans myke, sensuelle penselføring og hans antydningskunst kan minne om asiatiske tusjtegninger eller piktogrammer. Science fiction-seriene hans består av nesten bare følelse og stemning.

Jeff Jones' få science fiction-serier utmerker seg ved en lavmælt melankolsk lyrikk og en sensuell penselføring som ofte minner om asiatiske tusjtegninger. Han oppnår suggestive virkninger, som i dette bildet av en død astronaut som ser ut til både å smelte sammen med rommet og å være isolert fra det.

Myk og avslappet

Stemning og romantikk preger også seriene til George Metzger. Han viser en myk og avslappet åpenhet overfor verden, en holdning som best kan beskrives med hippiebevegelsens yndlingsuttrykk »mellow«. I stedet for melankoli eller kynisme ligger det her en drøm om et liv i overensstemmelse med rytmen i naturen. Det er også naturstemningene som er det mest overbevisende hos Metzger, både i sf-seriene og i hans samtidsorienterte historier.

Selv om Metzgers sprø linjer passer godt til tette miljøskildringer, har han sin styrke ikke så mye i tegningene som i layouten, som kan formidle en sterk følelse av letthet og rom. Det er nesten så man kan snakke om en layoutens poesi.

Men enda Metzger har vært med helt fra undergrounds barndom, og til tross for en mengde korte historier av typisk *Slow Death*-innhold, har han ikke nådd lenger enn til å bli et lovende talent. Han later til å ha ambisjoner i retning av lange episke historier. Men som mange andre undergroundtegnere har han problemer med å finne på en skikkelig handling og – enda viktigere – strukturere den. Dette er ikke så farlig i korte historier eller seriedikt, men Metzgers viktigste serier formelig roper

etter en handling som aldri kommer skikkelig i gang.

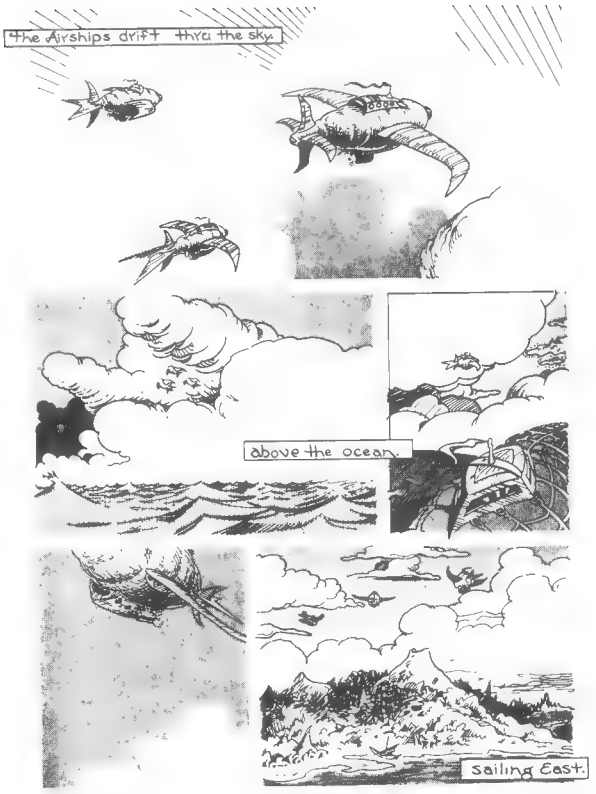
Intrigen i »Time and Again«, et farlig oppdrag i en fjern fremtid der vitenskap og magi har smeltet sammen, får aldri luft under vingene. I stedet trår serien vannet med suggestive miljøskildringer. Metzger fullførte den ikke, og dermed ligger den der som et fascinerende, men utilfredsstillende fragment.

Restene av California

Litt bedre er »Moondog« (1970–73), selv om den også er ufullendt. Den utspiller seg i »Vannmannens tidsalder« etter den store krigen. Helten Moondog reiser sammen med kjæresten sin og en venn i en dampdrevet bil tvers over det som en gang var USA (»Easy Rider« enda en gang!). Meningen var at de til slutt skulle komme fram til restene av California, som i denne serien stadig er hippienes forjettede land. Det er mange fine stemningsbilder og møter med forskjellige rester av sivilisasjon under reisen, men det ville være en overdrivelse å påstå at det oppstår noe som ligner episk spenning. Dessuten er personene uinteressante.

I »Mu, the Land that Never Was« (1978) tar Metzger for seg en annen populær science fiction-myte. Supermakten Atlantis forsøker å erobre det fredelige kontinentet Mu, og resultatet blir at begge går under. Denne moralfabelen om ondskap og maktbegjær kunne hos andre ha blitt en oppvisning i vold og groteskeri, men Metzger beretter den på en lavmælt og poetisk måte. »Mu« viser at han er på vei til å mestre også den fortellermessige siden ved seriemediet, og det uten at han gir avkall på sitt spesielle billedspråk. Det har i flere år gått rykter om at det kommer en fortsettelse på »Moondog«, og suksessen med »Mu« kan kanskje føre til at dette blir noe av.

De tegnerne som jeg hittil har omtalt i dette kapittelet, tilhører den første undergroundgenerasjonen. Senere har det hendt mye som jeg bare kort kan antyde. Midt i 70-årene begynte ungdomsopprøret å ebbe ut. Dette var kanskje delvis en følge av den politiske vinddreiningen, men det bunnet også i forståelsen av at frontene ikke var like klare og løsningene ikke like enkle som man hadde trodd. Innenfor underground, og ikke minst innen sf, ble det mindre propaganda for motkulturen og færre direkte politiske innslag. I stedet for ideologi ble nå



George Metzger er hverken særlig flittig eller dreven som tegner, men likevel har han vunnet seg en posisjon blant USAs undergroundtegnere. Som få andre kan han formidle en følelse av letthet, naturmystikk og mykhet. Dette skyldes ikke minst en original, nærmest poetisk sidelayout. Luftskipene ser ut som de glir over siden. (Fra »Mu, the Land that Never Was«.)

selve det å fortelle en handling det viktigste. Tidligere hadde det nærmest vært en bisak.

Ferdig i 1986

En vitamininnsprøytning for underground var det at nettopp på denne tiden søkte en del overgroundtegnere til underground på grunn av at de der fikk større frihet. En av de første var Jack Katz, som hadde tegnet skrekk- og sf-serier allerede i 50-årene. I 1974 begynte han i egen regi å utgi en monumental sf-/fantasy-roman i 24 deler, *The First Kingdom*. Det kommer to hefter i året, så om alt går etter planen, blir romanen ferdig i 1986. Den handler om to ungdommer, den ene sønn av en myrdet konge, den andre en gjenfødt gudinne, som så småningom skal opprette det første store riket etter atomkatastrofen som har rammet Jorden mange tiår tidligere. På et høyere plan krangler

gudene om makten og grubler over sin avstamning. Antagelig er de kunstig lagede vesener som har overlevd fra en galaktisk supersivilisasjon som har tilintetgjort seg selv under ideologiske konflikter. Om disse blir det fortalt på et tredje handlingsplan.

Katz har en merkelig, nesten statisk tegnestil som man bruker tid på å venne seg til. De samfunnene han skildrer, er strengt hierarkiske og patriarkalske. Irriterende nok markerer han figurenes maktposisjon ved størrelsen på kroppene deres, og dermed fins det ingen kvinner (hvor dyktige de enn må være) som når mennene i samme gruppe lenger enn til skuldrene.

Ikke desto mindre har »The First Kingdom« blitt gjenstand for den rene kult innen undergroound. Grunnen er nok at Katz er en dyktig forteller, og det er heller ikke tale om lettkjøpt spenning. Katz stiller store krav til leseren med sine innviklede intriger. På sine egne premisser er fortellingen ærlig, med en selvstendig visjon som går igjen på alle plan.

Middleground

For Katz ble overgangen til underground en fornyelse. Mer tvilsomt er dette når det gjelder andre overgroundtegnere, som for det meste har publisert sine ting i Mike Friedrichs »middleground«-hefter *Star Reach* og *Imagine*. Stort sett lager de det samme der som de gjorde innen overground, bare med flere nakne kropper. Det er nesten som om de kommersielle tegneserienes lenker er blitt en del av tegnerne selv. I motsetning til Katz er de heller ikke blitt noen større navn innen undergroound foreløpig.

I Friedrichs blader møter vi også noen av de mest spennende nye talentene innen underground, som Michael T. Gilbert (som har lært atskillig av Will Eisner) eller duoen Dean Motter (manuskript) og Ken Steacy (tegninger), som tegner i en prismeaktig stilisert stil. Deres langnovelle »The Sacred and the Profane« (*Star Reach* 9–14, 1977–78) skildrer den totale katastrofe som rammer to katolske misjonsskip når de skal prøve å utbre Guds ord blant romvesenene. Årsaken er bl.a. trangsynthet og fanatisme hos noen av misjonærene.

Også Gilbert tar religionen, nærmere bestemt den jødiske, som utgangspunkt. »A Dream of Milk and Honey« (*Imagine* 4–5, 1977–78) forteller om noen flyktninger som på grunn av verdensomfattende jødeforfølgelser utvandrer til et nytt Jerusalem i verdensrommet. Noen av dem havner på en livsfiendtlig planet og tilintetgjøres i løpet av to år. Tragedien er gripende fortalt, med stor respekt for de uforenlige behovene hos flyktningene og de ville, primitive planetboerne.

SMOOTH... NO! NO!!
OH, I'NINE, I'M SORRY YOUR SCREENING IS FINE, BUT I'VE BEEN SO BLOWN BY THIS... I CAN'T LET GO.. PLEASE
HARMONY.
I'M NOT SURPRISED - I ALWAYS FALL FOR THE COMPLICATED TYPES..

Lee Marrs er en av de få kvinner som har laget sf-serier. Dessuten hører hun til de få undergroundtegnere som klarer å lage en lengre skikkelig komponert fortelling. »Stark's Quest« (Star Reach 11, 14, 16, 18) tar opp et velbrukt sf-tema, kampen mellom telepater og »normale« mennesker, på en annerledes måte. Om en telepat blir oppdaget, blir han utsatt for en »konformitetsprosess«, noe som er jevngodt med mentalt mord. Av politiske grunner blir Stark bare utsatt for en mindre behandling. Men hun mister hukommelsen og – enda verre – evnen til å avskjerme andres intense følelser. Dette gjør det nærmest umulig for henne å elske med sin venninne. Hennes personlige problemer forblir uløste, men som medhjelper i en valgkampanje er hun med på å bringe en reformpolitiker til makten, noe som på litt sikt kan medvirke til mindre undertrykkelse. Vanligvis tar science fiction til orde for mer harde strategier når konflikter skal løses.

Følelser tas alvorlig

Tross i at både Gilbert og Motter/Steacy antagelig er agnostikere, for ikke å si ateister, kommer de ikke med lettvinte ideologiske utfall mot religionen, slik som de tidligere undergroundtegnerne kunne ha gjort. I stedet for å legge hovedvekten på ideologi tar de utgangspunkt i personenes følelser, og tar dem alvorlig. Etter en spennende og sammensatt handling blir leseren sittende igjen med åpne spørsmål i stedet for ferdigtygde løsninger.

I løpet av et drøyt tiår har undergroundseriene nådd langt, og det skjer stadig en utvikling. Fremdeles er de et boblende eksperimentkjøkken innen tegneseriemediet i USA.

RICHARD CORBEN (1940–)
Tegner og forfatter
Serier: Serier i bl.a. undergroundbladene *Fantagor* 1–4, *Grim Wit* 1–2, *Rowlf, Up From the Deep, Skull* 2, 3, 5, 6, *Slow Death* 2–5, *Anomaly* 4, *Fever Dreams, Death Rattle, Weird Fantasies*, og i overgroundbladene *Eerie, Creepy, Vampirella, 1984* og *Heavy Metal*
I bokform: Blooodstar (forf. John Jakes og John Pocsik, Morning Star Press 1976, ny utg. ved Ariel Books 1979) Neverwhere, 1978
Samleutgaver: The Odd Comic World of Richard Corben (Warren, New York 1977)
Richard Corben's Funny Book (Nickelodeon, Kansas City, Missouri 1976)

VAUGHN BODÉ (1941–1975)
Tegner og forfatter
Serier: Følgende undergroundhefter: *The Man, Cheech Wizard, Schizophrenia, Junkwaffel* 1–4, *Sunpot*
Samleutgaver: Deadbone, The First Testament of Cheech Wizard, The Cartoon Messiah (Northern Comfort Comm., Smithers, British Columbia, Canada 1975)
Cheech Wizard, The Collected Adventures of the Cartoon Messiah (Northern Comfort Comm., Smithers, British Columbia, Canada 1976)
Bladet *Heavy Metal* trykker av og til opp igjen Bodés serier.

GEORGE METZGER (1939–)
Tegner og forfatter
Serier i bl.a. følgende undergroundblader: *Moondog* 1–4, *Trucking, Brain Fantasy, Fantagor* 2, *Yellow Dog* 17, 21, *Slow Death* 4, *Little Green Dinosaur* 1–2, *Laugh in the Dark, San Francisco Comic Book* 3, *Mu, the Land that Never Was*
I bokform: Beyond Time and Again (1976)

JACK KATZ (1930?–)
Tegner og forfatter
The First Kingdom 1–24 (under utgivelse)
The First Kingdom (Wallaby Pockets/Simon & Schuster, New York 1978; opptrykk i stort format av nr. 1–6)

ANDRE UNDERGROUNDBLADER MED SF-SERIER (UTVALG)
Andromeda 1–6, Imagine 1–6, Image of the Beast, Mean Bitch Thrills, Phantacea 1–4, Quack 1–6, Slow Death 1–6, Spasm, The Spirit 20– (»Life on Another Planet«), Star Reach 1–18, Subvert 1–3 (»Trashman«), Star Weevils.
Samleutgaver: Star Reach Greatest Hits (Star Reach, Berkeley, California 1979)

Å skape en tegneseriekultur

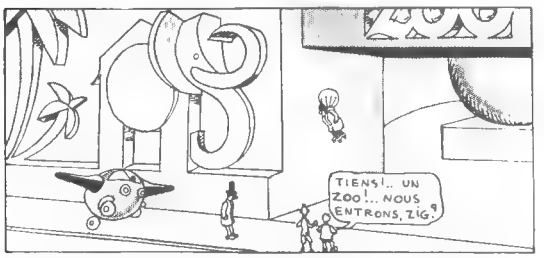
Det er neppe noen overdrivelse å si at det er i Frankrike tegneseriemediet holder på å innfri de løftene som i USA delvis ble kvalt av konformisme og gjentagelser. Tendensen blant franske serieskapere har i stigende grad vært å lage selvstendige serieromaner og -noveller i stedet for evigvarende tegneserier av USA-modell. Det fins tegneserier for nesten enhver smaksretning og alder, akkurat som man er vant til i alle land når det gjelder film, bøker og musikk.

Utviklingen har gått svært fort. Fram til for 15 år siden visste omverdenen lite om franske serier. Vel hadde også Frankrike sine tegneserieklassikere, men fram til utpå 60-tallet dominerte USA markedet til de grader at andre lands serier ikke klarte å gjøre seg gjeldende utenfor hjemlandets grenser.

Konservativ rasling

Når det gjelder eventyr-sf, må man nevne de franske tegneserienes grand old man, Alain Saint-Ogan (1895–1974). Han laget »Zig og Puce på 2000-tallet« (1933–34), en jugendinspirert rampungeserie.

Den store »virkelige« science fiction-klassikeren er »Futuropolis« (1933) og fortsettelsen »Electropolis« av René Pellos (født 1900). Den handler om motsetningen mellom naturen og maskinenes tyranni, og er antagelig influert av den tyske regissøren Fritz Langs film »Metropolis«.



Alain Saint-Ogan er en av Frankrikes store klassiske tegneserieskapere. Hans største suksess var serien om barna Zig og Puce og deres venn, pingvinen Alfred. På dette bildet besøker de det 21. århundre. I 20-årene var serien preget av art deco- og jugendstil, særlig i bakgrunnsdetaljene.

Populær ble også »Krigen på Jorden« (1946) av den flittige serieforfatteren Marijac, en bedrøvelig historie om invasjonsstyrker fra Mars som allierer seg med revansjesugne japanere for så å beseires av franske flyverhelter under FNs ledelse.

Den franskspråklige belgiske tradisjonen, som selvfølgelig også alltid har dekket det franske marked, bidro med krimserien »Blake og Mortimer«, der forfatteren/tegneren E.P. Jacobs kom med litt konservativ rasling og noen mystiske gjenstander og sf-oppfinnelser. Mer rendyrket science fiction, og for sin tid meget nøyaktig, ble Hergés *Tintin*-historie »Månen tur-retur« (1953–54).

I 50-årene skjedde det ellers lite av betydning, inntil Jean-Claude Forest (født 1930) skapte »Barbarella« i 1962. Den (som oftest) avkledte heltinnen elsket seg gjennom verdensrommet med bl.a. roboter, engler og diverse ikke-jordiske vesener. Da serien kom ut i bokform på Losfeld-forlaget i 1966, ble det suksess og skandale på en gang. Historien var tynn og tegningene svake, men likevel ble »Barbarella« sett på som en prototyp på den såkalte kunstserien – antagelig mest for å rettferdiggjøre den stive prisen på boka. Seriens betydning ligger i at den viste at tegneserier ikke nødvendigvis må henvende seg til barn, noe som til da hadde vært en selvfølge.

Kvalte tegneserieimporten

Til den utviklingen som fulgte, bidro to produksjonsvilkår som skilte det franske tegneseriemarkedet fra det i USA. For det første var det serieskaperne selv som eide seriene sine, og dermed hadde de en helt annen kontroll over fremstillingsprosessen enn sine amerikanske kolleger. For det andre ble de franske seriene laget i fargetrykk av ofte høy

Siden 60-årene har det kommet en rekke franske serier som karakteriseres av en tynn handling og mange nakne kvinner. Man prøver å pynte på svakhetene med litt ironi (intellektualisering) og/eller »kunstneriske« bilder (estetisering). »Barbarella« av Jean-Claude Forest, den mest kjente tegner innen denne typen serier, handlet om heltinnens erotiske utsvevelser, av og til med en ganske tiltalende ironi.

kvalitet. Seriene kom gjerne først i episoder á 8 sider i serieheftene, for siden å trykkes opp som album, altså *nesten* en bok. Produksjonen var mindre presset enn i USA, og de franske tegneseriefigurene ble ikke så fort »brukt opp«. Dessuten lærte franskmennene seg å tenke i store fortellersammenhenger med mer nyansert persongalleri og handling.

Det mest avgjørende for den kommende franske tegneserieeksplosjonen tror jeg likevel, paradoksalt nok, var sensurloven av 1949, som nesten helt kvalte tegneserieimporten fra USA. Ville man nå ha tegneserier i Frankrike, måtte man lage dem selv. Den fransk-belgiske barneserietradisjonen ble litt vel ensformig etter en stund, men til gjengjeld kunne flere generasjoner serieskapere, som ellers kanskje aldri ville ha fått sjansen, legge grunnen for en nasjonal produksjon. Ut fra den tradisjonen som slik oppsto, kunne man senere møte de amerikanske seriene på nytt.

For kampen om det forbudne kulturgods stoppet aldri opp. Den kom etter hvert til å engasjere ikke bare seriefans, men også forfattere og filmregissører som Alain Resnais (»I fjor i Marienbad«). Han ble en av grunnleggerne av CELEG, en organisasjon av tegneserieinteresserte som var den første i sitt slag i Europa. Blant mye annet viktig sørget CELEG også for at klassiske amerikanske tegneserier ble tilgjengelige i klubbutgaver.

Beatles og Coca-Cola

Dette fikk betydning for innholdet i de franske tegneseriene, og også for selve seriespråket. Den fransk-belgiske tradisjonen hadde låst seg fullstendig til stripeformatet, selv når man hadde en hel albumside å boltre seg på. Serier som »Tintin« og »Sprint & Co.« fungerer utmerket fortellermessig, men layouten er vel kjedelig. Selv eldre USA-serier hadde større variasjon og flere filmatiske effekter, til og med i dagsavisseriene.

Av stor betydning for frigjøringen av layouten fra rutenes diktatur ble Eric Losfelds bokforlag Le Terrain Vague (Det ubestemmelige området). Etter suksessen med »Barbarella« i 1966 ga Losfeld ut omkring et dusin såkalte kunstserier fram til 1972, da forlaget ble lagt ned. Noen av dem ble store suksesser, som »Jodelle« og »Pravda« av Guy Pellaert og »Epoxy« av Paul Cuvelier.

Deres betydning lå mer i formen enn i innholdet, hvor de nærmest tråkket i »Barbarella«s fotspor: En frigjort skjønnhet i et mer eller mindre futuristisk miljø opplever diverse eventyr og erotiske begivenheter. Seriene var ofte preget av intellektuelt snobberi og forelsket ironisering over populærkulturen. Det siste ga seg gjerne uttrykk i at man satte sammen motstridende elementer fra masse-

Av alle de såkalte kunstseriene er nok den over 100 sider tykke Saga de Xam, utgitt i 1967, den mest avanserte som Losfeld-forlaget ga ut. Teksten er av Jean Rollin, tegningene av Nicolas Devil m.fl. På Planeten Xam bor det kun kvinner. Den trues av en invasjon, og siden man ikke vet noe om vold, blir den vakre Saga sendt ut på en reise gjennom Jordens historie for å lære grusomhet. Hun kommer bl.a. til vikingtiden, til oldtidens Egypt og til USA. Men historien forsvinner mer og mer bak raffinerte grafiske eksperimenter. Tegneseriekritikere med sans for det mer populære pleier ofte å avfeie kunstseriene som grafisk snobberi. Da glemmer de at disse seriene har hatt betydning for å øke mediets anseelse, og de har også bidratt til at de mer populære seriene er blitt befridd fra rutenes tvangstrøye.

SØSTRE...MÅLET FOR DAGENS ANSTRENGELSER HAR VÆRT Å FÅ DERE TIL Å INNSE DERES EGENVERDI. DERE ER IKKE SLAVER...DERE MÅ
FREMTIDEN..MEN GLEM IKKE AT DERES MASSAKRER ER LIKE MOTBY-DELIGE! DET ONDE HAR BESATT OSS..HUSK AT VOLD ER, HAR VÆRT OG ALLTID VIL VÆRE ET ARGUMENT FOR TÅPER OG IDI
JORDENS UNDERTRYKTE KAN OG SKAL EN DAG STYRTE TYRANNIET MED ANDRE VÅPEN ENN SINE HERSKERES..DEN XANIANSKE FILOSOFIENS GRUNN-SETNINGER KAN IKKE TILPASSES JORDENS MENNESKER...JEG GAV OGSÅ ETTER, TIL TROSS FOR MIN BAKGRUNN...MEN KULTUREN MÅ LÆRE SEG Å MOTSTÅ DENNE PESTEN....

kulturen til en slags collage (en såkalt bricolage). Et typisk eksempel var »Jodelle«, hvor man blandet moderne våpen, Beatles og Coca-Cola i antikkens Roma. Iblant ble innholdet nesten uforståelig på grunn av de grafiske eksperimentene, som tok inntrykk fra tidens popkunst (Roy Liechtenstein), av ungdomskulturens psykedeliske kunst og av jugendstil-plakater.

Ånden fra studentopprøret

Det var først etter en tid at kunstseriene fikk betydning ut over kretsen av kultursnobber. Det skjedde etter møtet med de populære seriene i *Pilote*, et blad som var blitt startet i 1959 av bl.a. René Goscinny. Goscinnys og Albert Uderzos »Asterix«, som gikk i *Pilote*, ble den første populære tegneserien som voksne uforbeholdent trykket til sitt bryst. Hele tiden prøvde Goscinny, som redigerte *Pilote* til 1974, å publisere serier som også et eldre publikum kunne ha utbytte av. De fleste av de nye serieskaperne var påvirket både av USA-seriene og av de grafiske eksperimentene i kunstseriene, men i motsetning til disse klarte de å bruke sitt avanserte formspråk til å fortelle en historie.

Men det fantes en del serier som av innholdsmessige eller grafiske grunner ikke passet for *Pilote*. Dette ble enda mer markant da ånden fra studentopprøret i mai 1968 slo gjennom hos en del tegnere. Goscinny ville f.eks. ikke vite av Claude Auclairs »Simon du Fleuve« (Simon fra Floden). Disse seriene måtte derfor søke til andre blader som prøvde å korte inn på forspranget til *Pilote*. Noen havnet i nystartede tidsskrifter som *Charlie*, redigert av Wolinski, som allerede i 60-årene hadde rettet hensynsløse angrep mot det etablerte samfunn. 1972 oppsto de første undergroundbladene i Frankrike.

Forum for science fiction

Det gjensto å skape et forum for science fiction-seriene, som mer og mer kom i konflikt med *Pilotes* profil. Dette tomrommet ble fylt da to av de fremste nye franske serietegnerne, Druillet og Moebius, i 1974 slo seg sammen med forfatteren Dionnet og grunnla *Métal Hurlant*, som også tok inn serier av de beste amerikanerne, særlig Richard Corben og Vaughn Bodé.

Året etter startet småforleggeren Glénat bladet *Circus*, som tematisk befinner seg et sted mellom *Métal Hurlant* og *Pilote*. Seriene har ofte et sterkt erotisk preg. I 1978 meldte det store belgiske forlaget Casterman (som bl.a. utgir *Tintin*) seg på i konkurransen med (*A Suivre*) (Fortsettelse følger), et glimrende månedsmagasin med materiale av de beste moderne europeiske tegneserieskaperne.

(A Suivre), Pilote, Circus og *Métal Hurlant* er uten tvil de ledende voksenserieblader i dag. Men man skal heller ikke glemme *L'Echo des Savannes* og *Fluide Glacial*, de mest seiglivede undergroundbladene i Frankrike. *Charlie* gikk inn i 1981, men etter at det store forlaget Dargaud, utgiver av bl.a. *Pilote*, har kjøpt det, er bladet igjen på markedet.

Den moderne franske tegneseriekultur er uhyre mangesidig. Dette gjelder ikke minst sf-seriene. I de følgende kapitlene kan vi derfor bare gi smakebiter på hva Frankrike og Belgia har å by på.

FRANSKE SCIENCE FICTION-SERIER SOM TAS OPP I DETTE KAPITTELET

Alain Saint-Ogan: Zig et Puce au XXIe siècle (Hachette 1935, nyutgitt av Stock 1966)
Le Rayon fantastique (1936–39; trykket opp igjen i tidsskr. Phénix nr. 9–11, Ivry 1969)
René Pellos: Futuropolis (Ed. Glénat 1977)
Marijac (forf.) -*A. Liquois* (tegn.): Guerre á la Terre, tome 1+2 (Ed. Glénat 1975–76)
Edgar P. Jacobs: Le Rayon »U« (1943–44, albumutg. Lombard 1974)
Blake et Mortimer:
1. Le Secret de l'Espadon 1–2 (Lombard 1950–53)
2. Le Mystère de la Grande Pyramide 1–2 (Lombard 1954–55)
3. La Marque jaune (Lombard 1956)
4. L'Enigme de l'Atlantide (Lombard 1957)
5. S.O.S. Météores (Lombard 1959)
6. Le Piège Diabolique (Lombard 1962)

Hergé (Georges Remi): Tintin: Objectif Lune (Casterman 1953; no. utg. Månen tur-retur del 1, Allers)
On a marché sur la Lune (Casterman 1954; no. utg. Månen tur-retur del 2, Allers)
Jean-Claude Forest: Barbarella:
1. Barbarella (Le Terrain Vague 1964)
2. Les acolères du mange-minutes (Kesselring 1974)
3. Le semble-lune (Horay 1973)
Guy Pellaert: Jodelle (forf. P. Bartier; Le Terrain Vague 1966)
Pravda la surviveuse (forf. P. Thomas; Le Terrain Vague 1968)
Paul Cuvelier: Epoxy (Le Terrain Vague 1968, nyutgitt av Horus 1977)
Serge San-Juan: Xiris (Le Terrain Vague 1970)
Nicolas Devil m.fl.: Saga de Xam (Le Terrain Vague 1967)

Jean Giraud (Moebius)

Doktor Gir og Mister Moebius

Slik blir Jean Giraud (født 1938) karakterisert av tegneseriekritikeren Numa Sadoul (jfr. R.L. Stevensons klassiske skrekknovelle om Dr. Jekyll og Mr. Hyde). Ikke uten grunn, for Giraud har rendyrket to tegnestiler til den grad at det er nesten utrolig at det er samme person som står bak.

Under signaturen »Gir« tegner han blant annet »Blueberry« (startet 1963, manuskript av Jean-Michel Charlier). Det er en hardkokt western hvor det legges stor vekt på realisme i handling og figurtegning. som »Moebius« tegner Giraud derimot for det meste science fiction- og fantasyhistorier, der den ytre realismen må vike for en slags drømmens logikk. Ren og skjær nonsens er det sjelden, for bakenfor aner man en virkelighet som Giraud har overført og forvandlet til drømmespråk. Man får en følelse av at Moebius driver ap med leseren, av at man *nesten* får tak i en sannhet som så glir vekk. Det er dette som gjør de beste av seriene hans så fascinerende.

Triumfbuen

Gir foretrekker en god, realistisk tegnestil med tette skraveringer og ansikter som nesten ligner fotografiske portretter. Moebius på sin side vandrer på »oppløsningens vei« med en ledig linjeføring og en stadig friere layout. Han kan variere mellom vanlige sekvenser med tradisjonelle ruter, helsides tegninger og til og med enkelttegninger over to sider i samme korte historie.

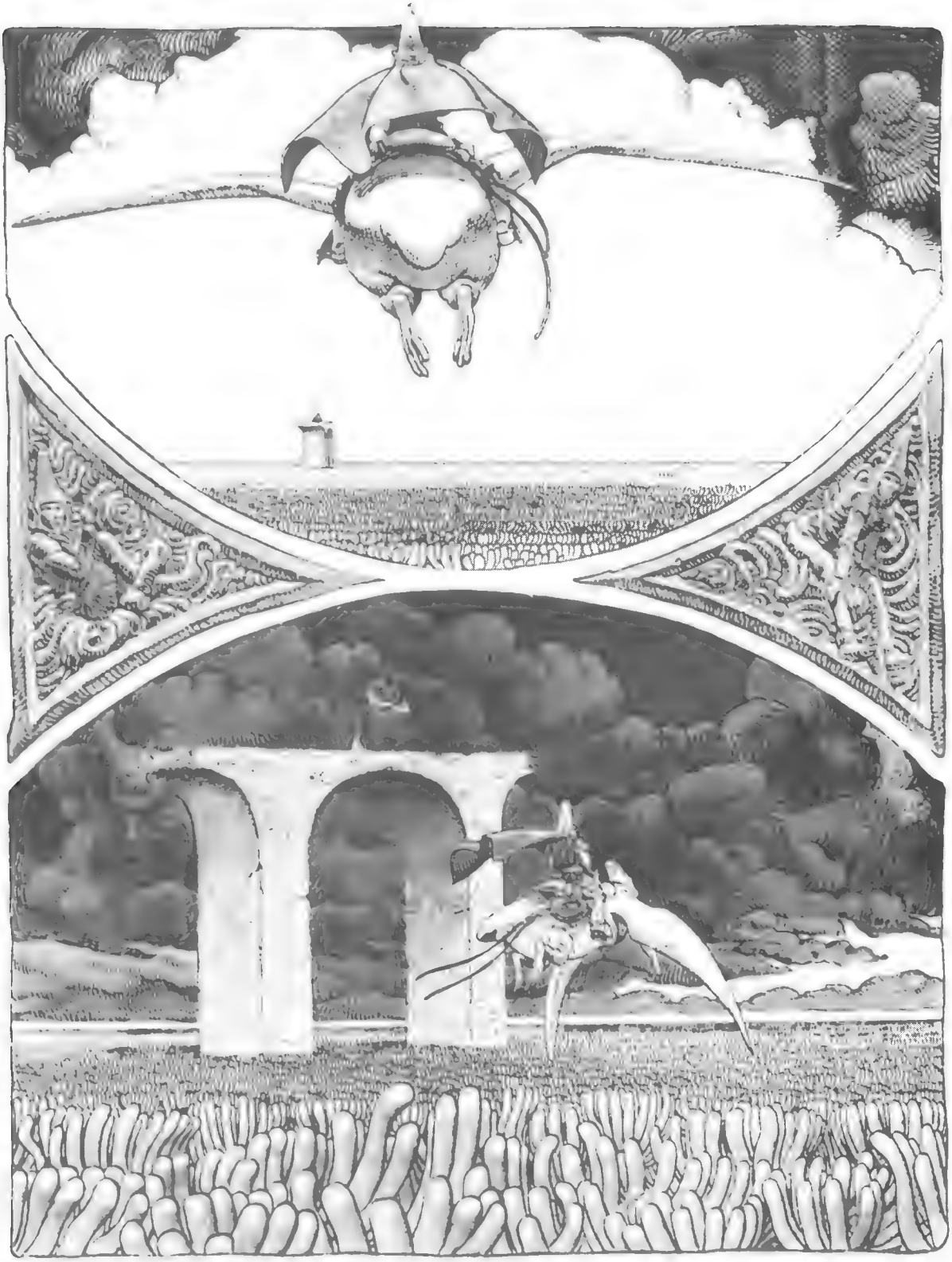
Slik er det f.eks. i hans mest kjente verk til nå, »Arzach« (1975–76), som med stor intensitet maner fram en fremmed verden som kan minne om et drømmelandskap: En ruin som nærmest ligner Triumfbuen i Paris hvelver seg over en uendelig slette med ormelignende, kjøttetende gress; gigantiske knokler hvitner side om side med merkelige teknologiske byggverk; en hær som kunne ha vært malt av Brueghel eller Bosch marsjerer fram i et landskap av bisarre steinformasjoner, fulgt av en flokk dinosauruser. Følelsen av at dette er et drømmespill, blir forsterket av den absolutte stillheten (– det fins hverken talebobler eller lydtegn –) og den følsomme fargeleggingen.

I denne verdenen lever det en mann, som kledt i en spiss lue og ridende på en hvit fugl flyr hvileløst rundt, tilsynelatende på måfå. »Ridedyret« hans minner mest om en krysning mellom en ribbet and og en forhistorisk flygeøgle. Man får enkelte antydninger om at fuglen er et mekanisk transportmiddel, og at mannen er en oppdagelsesreisende fra en annen planet, men helt sikker er man ikke. Den drømmelignende stemningen i denne verdenen unndrar seg enhver entydighet.

Og dette gjelder nok for de fleste Moebius-serier. I »Ballade« (1977) drar en ung mann, troskyldig og blåøyd som Voltaires Candide, ut for å utforske den beste av alle tenkelige verdener. Under en rosa parasoll rir han på sin fugl gjennom jungelen mens han deklamerer dikt av den store franske symbolisten Rimbaud. En vakker, naken kvinne, som står i telepatisk kontakt med jungelen, redder ham fra et udyr. Hun ser at den uskyldsfulle oppdagelsesferden hans er ren galskap, men likevel følger hun med ham. Så skjer det som må skje: Ute på savannen blir de meiet ned av en svær hær som rykker fram mot en fiende som bare finnes i generalens syke hjerne.

Fransk Ku Klux Klan

Dette er en poetisk lignelse om naivitet, samhørighet med naturen, om godhet og aggresjon. På en vakker, poetisk måte blander drømmeverdenen seg med virkeligheten. En bit av selve virkeligheten skildrer Moebius i en av sine meget få realistiske serier, »Cauchemar Blanc« (Hvitt mareritt, 1974), som handler om fire franske menn fra middelklassen som drar ut for å slå i hjel nordafrikanske innvandrere. Dessverre er ikke denne franske versjonen av Ku Klux Klan et påfunn av en skrul-



Moebius tegner sjelden etter andres manuskript. Det gjorde han imidlertid i »The Long Tomorrow«, om da ikke forfatteren Dan O'Bannon er en annen av Dr. Girs forkledninger. Historien er en sf-parodi på Mickey Spillanes hardkokte kriminalroman »I, the Jury«. Den kvinnelige skurken er her et ikke-jordisk monster som kan skifte utseende. Når bedrageriet blir avslørt, blir kvinnen, helt stilriktig, skutt i magen. Som parodi fungerer serien bare hvis man kjenner den boka som parodieres.

lete tegneserietegner; den eksisterer nemlig i virkeligheten. Det »hvite mareritt« for innvandrermorderne som tittelen henspiller på, består *ikke* – og her kjenner man igjen Moebius' svarte ironi – i at de forfulgte kan sette seg til motverge, men i at andre hvite kan gå imellom og si fra. Men det som i virkeligheten skjer, er selvfølgelig at når mordene blir utført på åpen gate, blir de ille berørt og drar gardinene for. Dette provokerer nok leserne mer enn om Moebius hadde skildret ren motstand mot myrderiene.

I en av hans mest sardoniske kortserier, »Svart torsdag«, er det en visergutt som ser menneskenes liv som et vitnesbyrd om gudenes onde leker. Han treffer da sitt livs viktigste beslutning: å kjempe mot disse lekene av all sin kraft. Dette, sier fortelleren i serien, hadde absolutt ingen virkning på gudene. De fortsatte å leke til evig tid.

Seksualfiendtlig

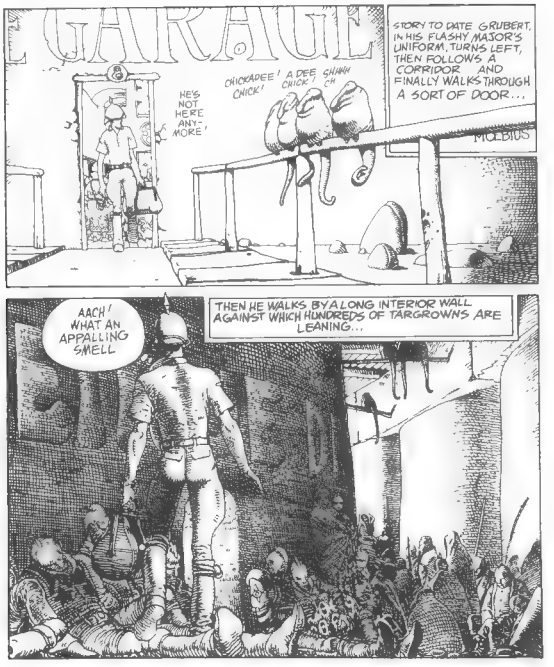
Iblant er det vanskelig å få vite om Moebius er alvorlig eller driver gjøn. Det skal ikke fornektes at han noen ganger forteller middelmådige vitser og små anekdoter som bare reddes av hans suverene evne til å fortelle i bilder.

Mer positivt kan man si at Moebius' serier er preget av sjarmerende letthet og poetisk ironi, men de kan også beskrives som en nonchalant lek med følelser og problemer som han ikke vil eller kan ta alvorlig: en subtil dandyisme, som likevel kanskje skjuler en fortvilet innsikt, som hos en av verdenslitteraturens største dandyer, Oscar Wilde.

Moebius er ingen episk forteller som kan holde liv i en spennende historie over et lengre tidsrom. Han later ikke til å ha noen interesse for vanlig historiefortelling, og som Gir tegner han mest etter andres manus. Men billedspråket hans egner seg også for mer tradisjonelle historier, forutsatt at andre står for manuskriptet. Det ser man f.eks. i et av Moebius' nyeste arbeider, science fiction-serien »John Difool«. Alexandro Jodorowski har her laget en historie om en liten privatdetektiv, som tilfeldigvis treffer på et levende, kunstgjort, ikke-jordisk vesen, Incal. Dermed blir han innviklet i en maktkamp som bryter ut mellom et dekadent keiserrike, en gjeng opprørere under gangsterdronningen Thanata, og en teknokratisk gruppe av mørkemenn. I tillegg kommer det en invasjonsstyrke fra en fremmed galakse.

Alt sammen er vilt og eventyrlig, og Moebius setter det i scene med en ironi som ikke gir noe avbrekk i spenningen. Men også når han skriver manuskriptet selv, *kan* Moebius lage lange og på

Begivenhetene i »Arzach« er umiddelbart hverken forståelige eller spennende sett i tradisjonell målestokk. Men historien blir fortalt på en så mesterlig måte fra bilde til bilde at de fleste villig lar seg suge inn i Moebius' flertydige verden. Etterpå fins det kanskje de som angrer på at de har latt seg fascinere, for »Arzach« er den i særklasse mest parodierte moderne tegneserie (også i USA). I Frankrike har bl.a. Christin og Mézières gjort narr av den i et »Valérian«-album. Men i tegneserieverdenen er parodi samtidig en honnør.


GARAGE
STORY TO DATE: GRUBERT, IN HIS FLASHY MAJOR'S UNIFORM, TURNS LEFT, THEN FOLLOWS A CORRIDOR AND FINALLY WALKS THROUGH A SORT OF DOOR...
CHICKADEE! A DEE SHAHH CHICK! CH CHICK!
HE'S NOT HERE ANY-MORE!
MOEBIUS
AACH! WHAT AN APPALLING SMELL
THEN HE WALKS BY A LONG INTERIOR WALL AGAINST WHICH HUNDREDS OF TARGROWNS ARE LEANING...

»Le Garage hermétique de Jerry Cornelius« er en foranderlig, gjøglerisk tegneserie med en tynn handlingstråd som ikke er lett å følge.

sitt vis spennende historier, for eksempel »Le Bandard Fou« (1974). En stakkars kramkar rammes av en voldsom ereksjon, som får kjønnsorganet hans til å svulme opp bortenfor alle rimelige proporsjoner. Dette er en av de alvorligste forbrytelser man kan begå på hans seksualfiendtlige planet, og snart befinner han seg på flukt fra politiet. Den farseaktige handlingen slingrer i vei på en bisarr måte, og bl.a. dukker sjørøverne fra »Asterix« og et fly som ligner Disneys Dumbo, opp. Ikke desto mindre er »Le Bandard Fou« trolig den lettest tilgjengelige av alle Moebius' historier, fordi avvikene fra hovedhandlingen lar seg forstå som satiriske eller ironiske sidesprang.

Lufttett garasje

Dette gjelder derimot ikke for Moebius' siste store verk, »Le Garage hermétique de Jerry Cornelius« (Jerry Cornelius' lufttette garasje), som begynte i *Métal Hurlant* 1976. Dette er hans hittil lengste historie. Serien later til å handle om fiendskapet mellom de tidligere vennene major Grubert og Jerry Cornelius, som jager hverandre i tre etasjer i noe som dels sies å være en verden skapt av Cornelius, dels en som er bygd av Grubert.

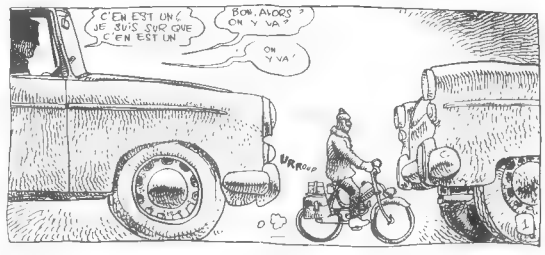
Tittelfiguren har Moebius lånt fra den britiske sf-forfatteren Michael Moorcock. Hos ham var Jerry Cornelius en kameleonaktig, nihilistisk Kristusfigur (forbokstavene J. C.!) som så på livet som estetisk motiverte roller som han kunne velge fritt mellom. Moral ga han blaffen i. Det virker som slektskapet mellom Moorcocks og Moebius' Cornelius ikke ligger i selve figuren, men i den totale foranderligheten.

For den tynne handlingstråden har ingen betydning for serien. Det som er viktig, er hvordan Moebius på forskjellige måter spenner lesernes forventning etter en fornuftig og forståelig handling. Alt kan forandre seg fra rute til rute, og når fortsettelsen en gang iblant faktisk henger sammen med det som har skjedd i forveien, er det bare et grep som Moebius bruker for å lede leserne på villspor. Seriens hovedperson til nå, major Grubert, kan gjenkjennes på grunn av sin gammeldagse hatt med metallspiss, men ingen bør forbauses om han skulle vise seg å være noe helt annet enn han er (kanskje en robot eller en undervannsbåt fra Alpha Centauri).

Minst lest

I hvert eneste nummer av *Métal Hurlant* fins det en del serier som få leser. »Le Garage hérmetique« er nok den i særklasse minst leste av alle.

Dermed er det ikke sagt at den ikke har noen mening. Gir og Moebius er to – unnskyld: en – av Europas ypperste serieskapere, og de – unnskyld: han – kan finne på mye før han slutter med å prøve nye veier innen tegneseriemediet. Selv om han tråkker opp stier som kan være nokså utilgjengelige, kan det likevel være verdt å følge ham.



I »Cauchemar blanc« gir Moebius for en gangs skyld avkall på all poetisk tilsløring og taler rett ut. Historien handler om franske rasister som har spesialisert seg på å drive biljakt på nordafrikanske innvandrere. Dessverre er serien ikke uten et visst virkelighetsgrunnlag i 1970-årenes Frankrike.

MOEBIUS

Psevdonym for Jean Giraud (1938–), tegner og forfatter

Serier i albumutgave: Le Bandard Fou (Ed. du Fromage 1974)

John Watercolor et la redingote qui tue (Humanoides Associés 1976)

Arzach (Humanoides Ass. 1976; am. utg. Heavy Metal 1977)

L'homme est-il bon? (Humanoides Ass. 1977; am. utg. Heavy Metal)

Cauchemar Blanc (Humanoides Ass. 1977)

Le major fatal (albumutgave av »Le Garage hermétique de Jerry Cornelius«; Humanoides Ass. 1979)

John Difool 1: L'Incal Noir (Humanoides Ass. 1981; manus: Jodorowski)

John Difool 2: L'Incal Lumière (Humanoides Ass. 1982; manus: Jodorowski)

Oevres Complètes 1–3 (Humanoides Ass. 1980–81)

Philippe Druillet

Korrupsjon og apokalypse

Moebius er den ene portalfiguren innen moderne fransk tegneseriekunst. Philippe Druillet (født 1944) er den andre. Men han er ikke like omstridt som Giraud. Maurice Horn, redaktør for det store amerikanske tegneserieleksikonet, – »verdens største serieekspert« ifølge forlaget –, kaller Druillet »den trolig mest overvurderte av alle europeiske serietegnere«. Horn fortsetter:

»Druillets manglende evne til å tegne et menneskelig ansikt tyder ikke på noen større psykologisk innsikt. På samme måte viser hans sterile personskildringer ikke noen særlig entusiasme for moralske problemstillinger.«

Når Horn senere kan påstå at en klart dårligere tegner som J.-C. Forest har tegnet »minneverdige ansikter« i »Barbarella«, blir det hele nokså besynderlig. I virkeligheten har jo ikke de ikkehumoristiske seriene utmerket seg ved noen nyansert skildring av følelser. Snarere har de en tendens til å bruke forskjellige følelsesmasker, omtrent som i det antikke greske teateret eller de japanske nospillene. Dette gjelder særlig for superheltseriene, som Druillet er en del inspirert av.

Sammenbitte munner

I motsetning til hva Horn påstår, kretser Druillets serier nesten utelukkende om moralske problemstillinger. Men det skjer på en måte som representerer noe helt nytt innen tegneseriene. Få tegnere har som Druillet brutt så totalt med hevdvunne regler for hvordan man skal strukturere en historie: logisk rekkefølge mellom rutene, kontinuerlig handling, snakkebobler og layout-regler.

Danske kritikere har karakterisert Druillets seriesider som »grafiske rutsjebaner«. Ikke uten grunn. Druillet bruker ofte helsides bilder der han presser sammen forskjellige handlingsforløp slik at de flyter sammen i et kaos av samtidighet. Leseren møter et mylder av detaljer: kjempebygninger med underlig utsmykning, eksotiske våpen og kantete romskip som overhodet ikke ligner på den glatte sf-designen i andre serier, demoner og skrekkinngytende avgudsbilder, ikke-jordiske vesener som virker helt fremmede, til tross for at de ligner på mennesker.

Jim Steranko har gitt en treffende sammenfatning av forskjellen mellom Druillet og andre science fiction-tegnere: »De tegner universer, han skaper dem. Seriene hans syder av følelsesmessig spenning, og på en måte gir de uttrykk for alle fremtidige generasjoners angst.« Og ganske riktig fins det nesten aldri noen som ler lykkelig eller befriet i Druillets serier. Vanligvis er menneskenes munner sammenbitt i bitterhet, forvridd i kynisme eller åpne i et skrik av avmakt eller smerte.

Følelsesmessig storm

Med andre ord opplever man ikke bildene som formidlere av en handling, men som en følelsesmessig storm. Eller man opplever ingenting, og sklir seg vill på rutsjebanen. Først etter å ha fordøyet bildene kan man forsøke å stave seg gjennom den sparsomme teksten, noe som kan være ganske slitsomt, for skriften er en del av bildet som et slags ornament. Om Moebius ironiserer bort handlingen, presser Druillet den sammen til de grader at nesten bare høydepunktene blir igjen. Men alt annet fins likevel, i gestene, i bakgrunnsdetaljene, og det er dette som noen ganger kan gi Druillets seriesider en følelse av en nesten eksplosiv, undertrykt spenning. Leserne kan få spenningen fram, om de orker og vet hvordan. Moebius driver gjøn med leserne, mens Druillet stiller krav til dem. Druillet sier i et intervju at han ikke tar det ille opp om noen ikke orker, men han mener at han har rett til å kreve at leserne anstrenger seg litt, når han selv bruker to måneder på å tegne et oppslag. Og det har han vel rett i?

Som Giraud arbeider Druillet i to stiler med hver sitt innhold. Stilen med intrikate plansjer og

KAOSKREFTER...
DERE VÅGER Å GRIPE
ETTER VÅR JORD...
DERE VIL HA NATT
DERE ØNSKER ILD
DERE SLÅR TIL MOT
ET RIKE...
PÅ DET STEDET DER
MITT ØYE SER...
ALT DET SOM HAR SKJEDD..
• DERE, LUNEFULLE OG GRÅDIGE GUDER
• FOR Å PROFANERE DET DERE HAR SKAPT
• SKAL DERE FÅ LYS
• SKAL DERE FÅ HAV
• JEG SKAL SKAPE ET MEKTIG RIKE
• DERE EKSISTERER IKKE
• INGEN TING HAR ENNÅ BEGYNT

Druillet komponerer ofte helsides plansjer. I stedet for den vanlige, skrittvise utviklingen av en handling kan han presse sammen ekstreme følelsesuttrykk. Dette er et vanskelig tilgjengelig tegneseriespråk, men passende når man tenker på at mange av Druillets helter deltar i den kosmiske kraftprøven mellom livsbejaende kaos og dødens orden. Her kreves sterke utbrudd og gester, som i antikkens tragedier. (Eksempelet er fra »Yragael«).

Om man vil, kan man i Druillets sardoniske serier se en satirisk versjon av hans høystemte apopkalyptiske serier av typen »Lone Sloane«. I stedet for en tragisk utfordring av universet inneholder de en vanlig, lite tiltrekkende kamp om å overleve, og til slutt resignasjon. Ingen kosmisk sorg, men en munter cancan – det er reaksjonen da Vuzz, den store og sterke, til slutt velger døden. (Fra »Là-bas«.)

sammentrengt handling, den vi har beskrevet hittil i dette kapittelet, fins i hans serier i farger. Vi kan kalle den for den apokalyptiske stilen. Der er stemningen tung og sammenbitt. Alt er kosmisk alvor; kaos og døden står mot hverandre i en evig kamp.

Svart/hvitt-seriene hans er mye løsere tegnet og består så noenlunde av vanlige sekvenser av serieruter. Dessuten er handlingen lettere å følge. Stemningen er sardonisk – en hånlig latter over det kosmiske dukketeater.

»Mitt livs slave«

Den viktigste serien i den sardoniske stilen er »Vuzz« (1973) med fortsettelsen »Lá-Bas« (1977). Første delen er nesten en svart parodi på historier om barbariske sverdsvingere av Conan-typen. Andre del er nattsvart og dyster: »Man kan ikke ta et skritt i denne verden uten å møte sin herre, sin rival eller sin slave. O, min Jord, stanken av alle dine lik gjør meg kvalm.« Trett av alt søker Vuzz døden: »Jeg, Vuzz, mitt livs slave, det eneste jeg er herre over, er min død.« Dette er ikke akkurat noe man bryter sammen av latter over, og morsommere enn dette har Druillet hittil aldri vært. En sjarm som ligner Moebius', må man lete forgjeves etter.

Druillet debuterte i 1966 med en helt vanlig fortellende serie om den galaktiske lykkejegeren Lone Sloane, »Le Mystère des Abîmes« (Avgrunnenes mysterium), publisert av Losfeld. Tegningene viste altfor tydelig hvor uskolert han var. Som i så mange Losfeld-serier var historien en oppblåst, dårlig, erotisk vits.

I årene som fulgte, må Druillet ha trent som besatt. Da han i 1970 kom på markedet igjen med »Les 6 Voyages de Lone Sloane« (Lone Sloanes seks reiser) i *Pilote*, mestret han den apokalyptiske stilen, og dermed hørte han plutselig til eliten blant de nye tegnerne.

Lykkejegeren Sloane hadde nå blitt forvandlet til en utstøtt, en demon med røde øyne, jaget av maktens menn. De ville utnytte ham i maktspillet i en galakse som holdt på å falle fra hverandre på grunn av korrupsjon og opprør mot den siste dekadente keiseren, Shann. Men alle som prøver å utnytte Sloane, kommer til å angre det dypt. Han er ingen brikke som man kan flytte hit og dit, men en mektig kraft som står på kaos' side mot alle forsøk på å etablere en overordnet styring av universet. I all sin voldsomhet står han for livets anarkiske egensindighet.

Orfevs

Neste Sloane-album, »Delirius« (1972) ble tegnet etter et manus av forfatteren Jacques Lob, og derfor er dette den mest forståelige av Druillets apokalyptiske serier til nå. På Delirius, den mest fordervede planeten i galaksen, kjemper en korrupt religiøs orden mot en like korrupt guvernør. De religiøse setter Sloane til å rane guvernørens skattetransport til keiser Shann. Selvfølgelig går det til helvete med alle sammen, unntatt Sloane.

I 1975 døde Druillets kone av kreft. »La Nuit«

(Natten, 1976) er hans forsøk på å avfinne seg med tapet. Hver natt kjemper dødens makter, en slags Hell's Angels fra fremtiden, mot livets bastioner i et evig rituale som blir avbrutt hver morgen av solen (symbolisert av den døde kvinnen), som jager bort ondskapen med kjærlighetens lys.

Denne erfaringen viser seg også i den siste boken om Sloane, »Gail« (1976–78). En ikke nærmere definert katastrofe fører til at han mister humommelsen. Herskerne på dødens øy, Døden og Livet, vil da bruke ham som en brikke i kampen mellom galaksens korrupte keiser og en like korrupt usurpator, som prøver å tilrive seg tronen. På den måten vil Døden og Livet slukke sin egen tørst etter lidelse ved å få hele galaksen til å gå under. Men Sloane gjennomskuer dem. Han slår seg fram til dødens øy og krever som Orfevs å få tilbake henne som døden har tatt fra ham. På denne siden dukker det opp to fotografier, ett av Druillet og ett av hans kone, plassert henholdsvis i livets og dødens område. Sloane mislykkes selvfølgelig, men han får iallfall den tilfredsstillelsen å se at kampen mellom keiseren og usurpatoren ender med nederlag for begge, og det uten at det skjer noen kosmisk katastrofe. Sloane selv ser ut til å avfinne seg med det som har hendt: »Jeg skal fortsette på min vei gjennom universet, og ett eller annet sted skal jeg finne igjen det jeg har mistet... Drukne lever vi våre liv, drukne og fordømte.«

En av Druillets spesialiteter er å tegne fantastiske, foruroligende ikke-jordiske kulturer og deres teknologi. Dette demoniske skipet fra »Les six Voyages de Lone Sloane« kan ikke eksistere noe annet sted enn i en verden skapt av Druillet.

Hvor er Gustave?

To år senere finner Sloane det han har mistet – i et solsystem som er i ferd med å falle fra hverandre, i det gamle Karthago vel 200 år før Kristus, eller i en roman fra forrige århundre. Alt ettersom. For utgangspunktet for denne Sloane-historien er Gustave Flauberts roman *Salammbô* (1862/88), som forteller om kjærlighetshistorien mellom barbaren Matho og den karthagiske prestinnen Salammbô. Druillet legger handlingen til den fjerne planeten Ny-Karthago. Der oppdager Sloane at Salammbô er kvinnen han har lengtet etter. Da mannskapet hans vil hindre ham i å oppgi tilværelsen som rompirat til fordel for en kvinne, brenner han dem ganske enkelt opp, sprenger skipet sitt i luften og forvandler seg til den fremmede barbarkrigeren Matho. Videre følger hele handlingen Flaubert, men i typisk Druillet-stil med handlingen sammenpresset i plansjer, vakrere, mer tragisk og mer barbarisk enn noen gang tidligere. Historien går over tre album.

Druillets spørsmål i innledningen til det første albumet er berettiget: »Og hvor i alt dette er Gustave?« Svar: »På kirkegården i Rouen! Under seks fot jord!« Druillet derimot lever i dag, science fiction er nåtidens og fremtidens medium, og den fjerne fremtid, den tilhører Lone Sloane.

Lone Sloane kommer til å fortsette med nye eventyr. Men man kan allerede nå slå fast at Druillet med disse tegneseriene har gjort et av de djerveste og mest tungtfordøyelige eksperimenter innen mediet til nå. Det krever at leserne utvikler en ny holdning til mediet, og derfor kan ingen i dag si om Druillet har lykkes med eksperimentet eller ikke. Oppvokst som vi er med Donald og Fantomet, står vi som halvveis analfabeter overfor det språk Druillet bruker.

Først når vi lærer å lese dette språket, kan vi også avgjøre om det brukes til å fortelle noe fornuftig, eller om det bare dreier seg om hul patos. Men selv om det siste skulle være tilfelle, skal man ikke nødvendigvis trekke den slutningen at selve språket som Druillet prøver å nå fram til, ikke duger.

PHILIPPE DRUILLET (1944–)
Tegner, forfatter
Serier i albumutgave: (der ikke annet oppgis, er både bilder og tekst av Druillet):
Lone Sloane:
1. Le Mystère des Abîmes (Le Terrain Vague 1966, nyutgitt av Humanoides Ass. 1977)
2. Les six Voyages de Lone Sloane (Dargaud 1972)
3. Délirius (forf. Jacques Lob; Hachette 1973)
4. Gail (eget forlag 1978)
5. Salammbô-trilogien: Salammbô – Carthage – Matho (alle Dargaud 1981. Etter Gustave Flauberts roman, overført til Sloane-syklusen)

Vuzz:
1. Vuzz (Dargaud 1974)
2. Là-bas (Humanoides Ass. 1978)

Yragael (forf. Michel Demuth; Humanoides Ass. 1974)
Urm le Fou (Dargaud 1975)
Mirages (Humanoides Ass. 1976)
La Nuit (Humanoides Ass. 1976)
Engelskspråklige utgaver:
Lone Sloane/Delirius (Dragon's Dream, Paris 1977)
Yragael/Urm (Dragon's Dream, Paris 1978)

»Ingen kommer undan politiken...«

Pierre Christin

Jean-Claude Mézières

Både Moebius og Druillet nærmer seg science fiction fra en følelsesmessig side. Man kan nesten si at de tilpasser sf til sine egne visjoner. Men hos andre er en mer intellektuell konstruksjonsmåte vanlig, ved at man tar andre litteraturmønstre og kler dem i science fiction-klær. Et meget enkelt eksempel på dette er hvordan romoperaer gjerne er bygd opp som westerns.

Det er mest på denne måten Pierre Christin (født 1938?) arbeider når han skriver science fiction. Han er en av de sterkeste personligheter blant tegneserieforfatterne i generasjonen etter Goscinny og Charlier. Han regner seg som venstreorientert og sier han vil lage »politisk diktning« innenfor underholdningslitteraturens rammer. Dette låter nesten avskrekkende, men i virkeligheten har Christin, bl.a. med serien »Valérian« (Linda og Valentin), demonstrert på en overbevisende måte at hans politiske budskap ikke gjør underholdningsverdien mindre. Av og til er det snarere motsatt.

Middelalderen

»Linda og Valentin« begynte 1967 i *Pilote*. Hittil er det kommet 11 lange historier (alle unntatt den første også trykket som album) pluss en rekke bagatellmessige korthistorier. Serien tegnes av Jean-Claude Mézières (født 1938), som kanskje er den tegner som på den mest vellykkede måten har forent de eksperimentelle serienes landevinninger med populærserienes fortellerdisiplin og karikerende menneskeskildring. Han bruker like gjerne lange ruter, oppdelte ruter og helsides plansjer med innfelte småruter, og han kan skifte kameravinkel like ledig som i de amerikanske superheltseriene. Hans rom- og planetlandskaper er svimlende vakre, men har ikke bare en estetisk funksjon; alt bidrar nemlig til å gjøre selve fortellingen tydeligere og er underlagt dennes krav.

Grunnstammen i »Linda og Valentin« er av klassisk sf-type: År 2720 har Jorden utviklet seg til en galaktisk supermakt med en sentralregjering i Galaxity. Valérian (Valentin) tilhører Galaxitys romtid-tjeneste (et klassisk sf-motiv), som har som oppgave å ordne opp i alt til Galaxitys beste, både i rommet og i fortiden.

I og med at tidsreiser er mulige, fins også faren for at noen manipulerer historien for å kutte de utviklingslinjer som fører fram til Galaxity. Det er nettopp dette skurken Xombul holder på å gjøre i det første eventyret, »De vonde drømmene«. Oppdraget fører Valérian til middelalderen, der han møter Laureline (Linda). Egentlig skulle hun ha blitt igjen i sin egen tid, men på grunn av publikums entusiastiske reaksjon ble hun med til fremtiden, der hun ble Valérians kollega i romtid-tjenesten.

Positiv skurk

Allerede i det første eventyret fins en flertydighet som er typisk for opphavsmennenes politiske holdning. I 2720 har nemlig menneskeheten stort sett blitt sløvet av drømmemaskinene (en slags fremtidig TV) og lar de herskende styre og stelle som de vil. Fra sitt gjemmested i middelalderen prøver Xombul å vekke dem til live igjen ved å få drømmemaskinene til bare å lage mareritt. Noen direkte forkastelig handling kan man knapt si at dette er, selv om han knytter sine egne maktambisjoner til foretaket.

Også i den andre historien, »La Cité des Eaux mouvantes« (Det stigende vanns by, 1968–69), fins en »positiv skurk«, den svarte gangsteren Sun Rae. Christin selv beskriver ham som »bærer av en livskraft like dyrebar som, ja, kanskje dyrebarere enn, vitenskapsmennenes.«

De følgende historiene var alle romeventyr, forsynt med atskillige spenningsmomenter som forfølgelsesjakter og redningsaksjoner, samtidig som Christin forsøker å ta opp politiske problemer fra et progressivt utgangspunkt.

»De tusen planetenes rike« (1969) handler om kjøpmennenes revolt mot føydalismen; »Landet uten stjerner« (1971) er bygget over en innviklet konflikt, der kjønnskampen mellom en kvinnelig og en mannlig nasjon nesten overskygger klassekampen, for i begge nasjoner undertrykkes både det motsatte kjønn og begge kjønn i de lavere klassene. »Kampen om Teknorog« (1971) har som modell for handlingen USA-indianernes kamp mot de hvite koloniherrene.

Manipuleres fram

»Herskerens fugler« (1972), den kanskje mest vellykkede av Christins politiske underholdningsserier, handler om psykokontroll på en fremmed planet, og i »Ambassadøren som forsvant« (1974) blir Galaxitys ambassadør kidnappet for å hindre hans land i å gjennomføre et planlagt kupp i galaksens FN.

Det sier seg selv at skal man ta slike politiske problemer opp i en tegneserie, kommer man i konflikt med de markedsmessige begrensningene for mediet. Et album har bare 44 sider, og ettersom det politiske aspektet skal integreres i en spennende fortelling, blir det vanskelig å videreutvikle dette aspektet. Det at serien i første rekke retter seg til et ungdomspublikum, bidrar til forenklingen. Og sist, men ikke minst må alle album slutte med en konfliktløsning, selv om Christin ofte poengterer at »løsningen« bare er en begynnelse på mer langsomme forandringer.

Av og til kan løsningen manipuleres fram på typisk sf-måte. I »Landet uten stjerner« blir den truende sosiale eksplosjonen avverget gjennom en ytre trussel som fremtvinger (en midlertidig) enighet over kjønns- og klassegrensene. I »Kampen om Teknorog« flytter urbefolkningen ut i rommet igjen og overlater sin planet til Galaxitys imperialister. I dette eksempelet kan science fiction-mekanismene virke nokså tvilsomme. Virkelighetens indianere hadde jo, like lite som andre ofre for imperialismen, noen muligheter til å flykte fra undertrykkelsen. Den dag i dag kjemper de innbitt for sine rettigheter.

India

I de siste historiene ser det ut til at Christin og Mézières tar avstand fra politikken. »Den falske verden« (1976) inneholder bare litt allment budskap om at det har skjedd mye fælt opp gjennom

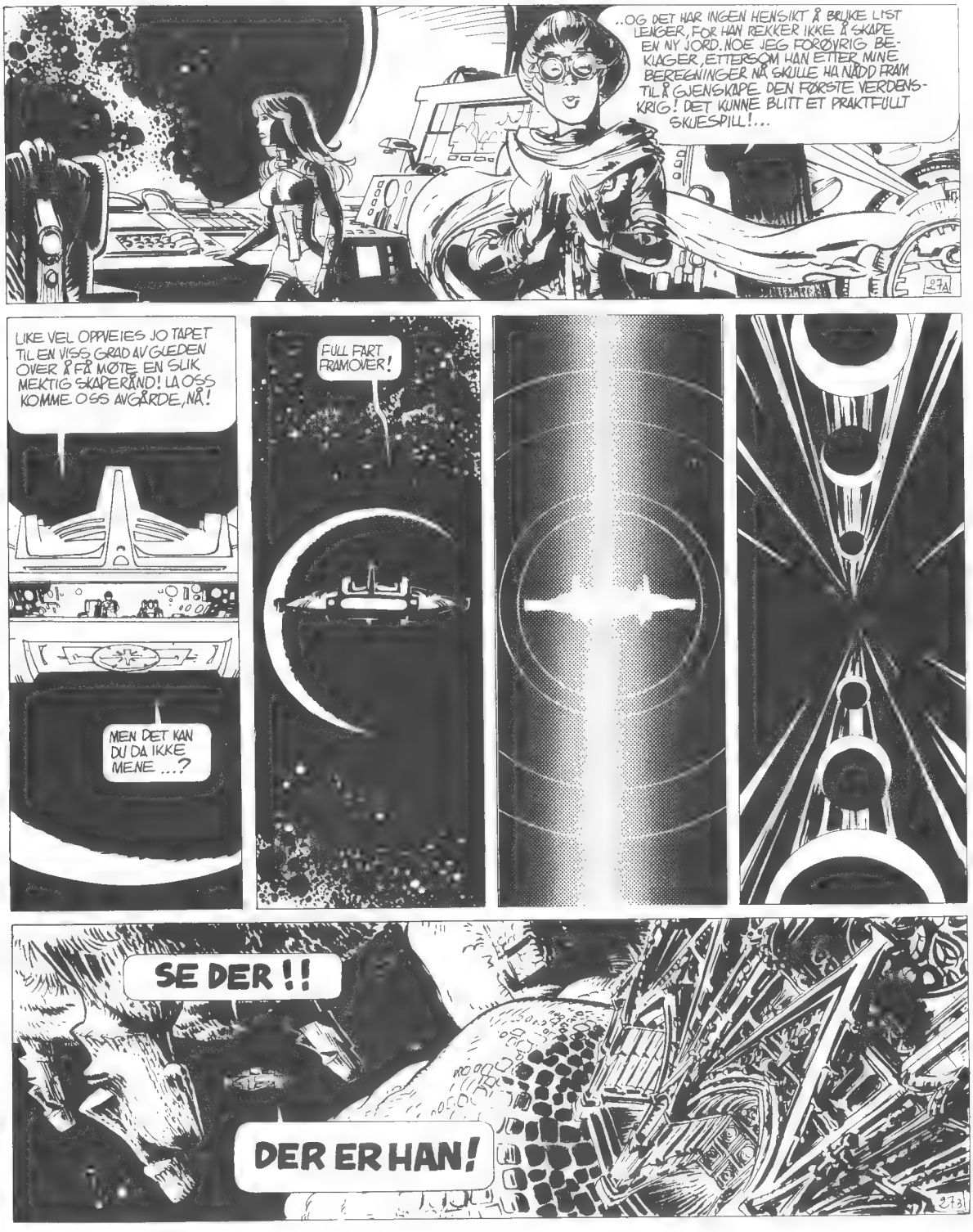
Fra første episode av den suksessrike serien om Valérian og Laureline (1967). Laureline var da en godhjertet pike som Valérian traff under en reise til middelalderen. Allerede da viste hun litt av den initiativrikdom som etter hvert har redusert Valérians agentglorie atskillig.

historien. Ellers gir albumet først og fremst Mézières en mulighet til å briljere med tegninger av forskjellige miljøer: det britiske imperium i India, århundreskiftets San Francisco, Paris under første verdenskrig. Typisk nok er ingen av de mer revolusjonære begivenhetene med, som Pariskommunen eller oktoberrevolusjonen i Russland. Miljøene blir skapt av et ukjent romvesen, som etter å ha blitt oppsporet viser seg å være en lidenskapelig historiker. Jakten på ham blir ledet av en uspiselig karikatur av en feminist, som hele tiden gjør narr av Laureline fordi hun kan elske noe så latterlig som en mann. Selvfølgelig viser det seg senere at nettopp feministen lengter etter en dominerende mann.

Dermed kunne man ha beskyldt Christin og Mézières for kvinnefiendtlighet, om ikke utviklingen av serien hadde pekt i stikk motsatt retning. Fra og med det tredje albumet får nemlig Laureline en mer og mer dominerende rolle. Det er hun som har hodet på rette plass og sitt hjerte hos de undertrykte, mens Valérian mer og mer fremstår som en komisk hane og et redskap for Galaxitys byråkrater. Problemene på Teknorog og med den kidnappede ambassadøren blir f.eks. løst av Laureline i direkte konflikt med Valérian.

Avlsdyr

Om kvinnebevegelsen fikk seg noen spark i »Den


..OG DET HAR INGEN HENSIKT Å BRUKE LIST LENGER, FOR HAN REKKER IKKE Å SKAPE EN NY JORD. NOE JEG FORØVRIG BEKLAGER, ETTERSOM HAN ETTER MINE BEREGNINGER NÅ SKULLE HA NÅDD FRAM TIL Å GJENSKAPE DEN FØRSTE VERDENSKRIG! DET KUNNE BLITT ET PRAKTFULLT SKUESPILL!...
LIKE VEL OPPVEIES JO TAPET TIL EN VISS GRAD AV GLEDEN OVER Å FÅ MØTE EN SLIK MEKTIG SKAPERÅND! LA OSS KOMME OSS AVGÅRDE, NÅ!
MEN DET KAN DU DA IKKE MENE ...?
FULL FART FRAMOVER!
SE DER !!
DER ER HAN!

Mézières' tegninger i »Valérian« viser en harmonisk syntese mellom den tradisjonelle fransk/belgiske stilen og de grafiske eksperimentene som bl.a. forekommer i franske kunstserier og i enkelte underholdningsserier fra USA. Dette viser seg ikke minst i hans fine følelse for layout, og i dybdevirkningen i rompanoramaene hans.

DU TAR VEL KONTAKT MED SYKEHUSLEDELSEN I GALAXITY?.. HVA, LINDA?
DET HASTER IKKE! DU HAR JO HELE EVIGHETEN TIL Å GRUBLE OVER KONSEKVENSENE AV DINE HANDLINGER, IKKE SANT?

I »Les héroos de l'équinoxe« (1979) kommer Valérian ut for en ulykke. Den lille Valérian og den – i forhold – kjempemessige Laureline symboliserer på en måte den stadig sterkere posisjon Laureline har fått i serien. Hun er blitt et talerør for sunn fornuft og menneskelighet, mens Valérian etter hvert er blitt altfor lett å lure av makthaverne.

falske verden«, så går det en andre veien i »Heltene fra vårjevndøgn« (1978), der mennenes rolle reduseres til det å være avlsdyr for en romdronning. Fire supermakter sender ut hver sin representant for å konkurrere om denne æren, og Valérian vinner. Etterpå krymper han til en liten dukke. Han blir reddet av en illsint Laureline som putter ham i brystlommen.

I dette eventyret tar forfatterne for øvrig bestemt avstand fra politikken og parodierer både amerikansk kapitalisme, statsdirigert kommunisme og hippie-mystisisme. I stedet for alt dette hyller de et gammelt ideal fra opplysningstiden: »l'homme moyen sensuel«, dvs. gjennomsnittsmennesket Valérian, som tuller seg bort, men likevel mestrer problemene som best han kan, uten å ha noen overbevisende plan i bakhånd. Tegnemessig er dette den mest avanserte historien, der Mézières blant annet både hyller og driver gjøn med Moebius og Druillet.

Mézières, som bruker det meste av sin tid på »Valérian«, skriver sjelden manus til seriene sine. Et unntak er »Space Punks«, som ble publisert i Métal Hurlant i 1970-årene. Denne beske allegorien over USAs brutale krigføring i Indokina viser hvordan fremtidens hær rekrutterer sine soldater fra ruinbyenes ungdomsbander, oppdrar dem til »skikkelige menn« og sender dem ut til de underutviklede områdene i galaksen. Her skal de »gjenopprette frihet og demokrati« på planeter hvor det er opprør.

Hyllest til Paris

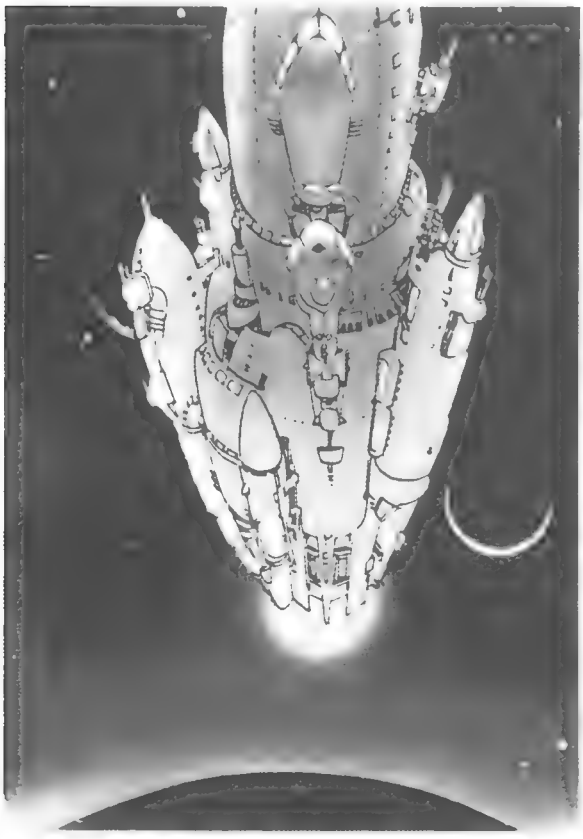
Det hittil siste eventyret består av to album, »Métro Châtelet – Direction Cassiopée« (1980) og »Brooklyn Station/Terminus Cosmos« (1981). Her befinner Valérian seg i Paris og Brooklyn i 1980 og etterforsker merkelige spor etter noen farlige energivesener fra fremtiden, vesener som kan ødelegge historiens løp.

To store multinasjonale konserner tjener grovt på det som skjer, og et av dem lar en blond, kvinnelig agent legge seg etter Valérian. Innbilsk som han er, lar han seg forføre, noe som bringer ham lysår og århundrer vekk sammen med den sleske Véronique. Hun er nemlig på jakt etter de samme ikke-jordiske fenomenene som han og finner til slutt dem som trekker i trådene: to små ikke-jordiske tyver, som har stjålet noen »monsterprosjektører« og vil slippe dem løs i fortiden. Forkledt som hore klarer Véronique å lure skurkene til å ta livet av hverandre. (Denne sekvensen er til en viss grad en parodi på de sado-masochistiske tegneseriene som er svært populære i dagens Frankrike.)

Men bak det hele står noen galaktiske multinasjonale konserner. De blir imidlertid bare blandet inn i handlingen en sjelden gang, noe som viser at Christin har tonet ned det politiske aspektet ved serien. Han legger også mindre vekt på action enn i de to forrige albumene. Handlingen er i beste fall tynn og nærmest et påskudd for den stemningsfulle hyllesten til Paris og et nedsnødd Brooklyn. Vi får også vakre romlandskap og møter med snodige romhester.

»Valérian« er den mest underholdende franske science fiction-serien til nå. Den byr ikke bare på fornuftige intriger og vakre tegninger, men kan også varte opp med overraskelser. Den har stoff i seg til å utvikles til en ren voksenserie, og har tatt et langt skritt i denne retning med det siste dobbeltalbumet.

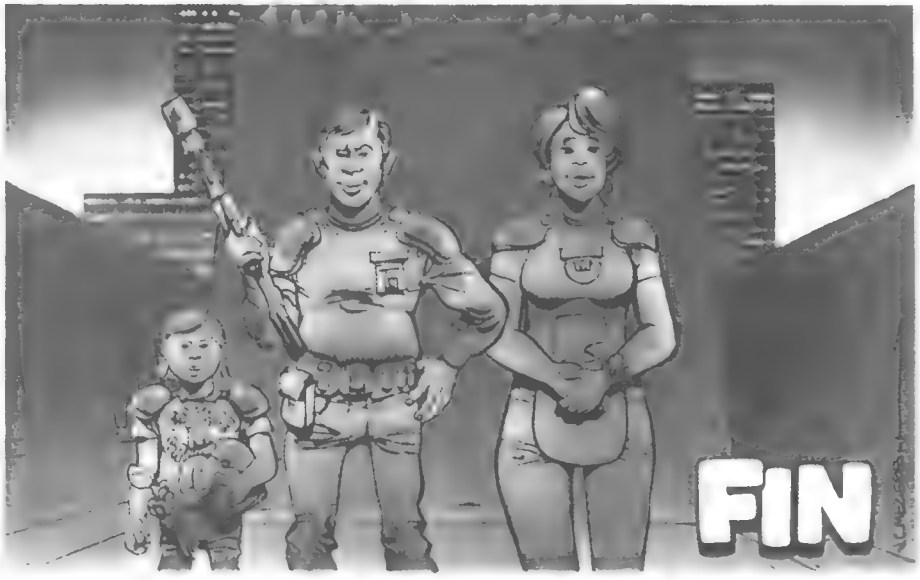
EKSPEDISJONEN FORTSATTE ENDA EN STUND, TIL DE SISTE OPPRØRERNE VAR STRYDDET OG VI KUNNE TA FATT PÅ DEN LANGE REISEN HJEM. STEMNINGEN OMBORD VAR... JA, NESTEN RELIGIØS, FÅR JEG VEL SI! DET TOK EN GOD STUND FØR VI KOM TIL OSS SELV ETTER ALL DRITTEN! VEL HJEMME FIKK JEG JOBB PÅ EN LITEN VÅPENFABRIKK, SIKKERHETSSJEFEN TOK EN TITT PÅ ANBEFALINGEN OG MEDALJEN, OG FIKSET EN JEVN JOBB MED GOD LØNN....



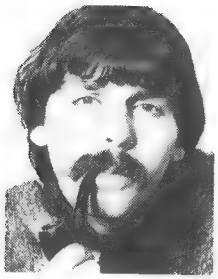
JEG ER GIFT OG GODT ETABLERT NÅ, MED EN GUTTUNGE SOM ER LIKE TØFF SOM FAREN SIN! MEN BARE ROLIG, JEG GREIER'N ENNÅ!

VI BOR I EN MODERNE BLOKK I NEW ALBERTA, OG JEG ER SJEF FOR MILITSEN PÅ MITT NIVÅ. HVA MER KAN MAN FORLANGE?

ALT JEG KREVER AV LIVET ER EN TRYGG FRAMTID FOR MEG OG MINE.. FOR SLIK ER JEG, OG DET STÅR JEG FOR!



VALÉRIAN (Linda og Valentin)
Av: Pierre Christin (1938?–), forfatter
Jean-Claude Mézières (1938–), tegner
Albumutgaver (samtlige franske album utgitt av Dargaud, de svenske av Carlsen/if, det norske av Semic):
La cité des eaux mouvantes (1970; sv. utg. »Det stigande vattnets stad« 1978)
L'Empire des mille planètes (1971; sv. utg. »De tusen planeternas rike« 1977)
Le pays sans étoiles (1972; no. utg. »Landet uten stjerner«, seriealbum nr. 8 1982)
Bienvenue sur Alflolol (1972; sv. utg. »Kampen om Teknorog« 1975)
Les oiseaux du maitre (1974; sv. utg. »Härskarens fåglar« 1976)
L'ambassadeur des ombres (1975; sv. utg. »Ambassadören som försvann« 1976)
Sur les terres truquées (1977; sv. utg. »Den falska världen« 1977)
Les héros de l'équinoxe (1979; sv. utg. »Vårdagjämningens hjältar« 1979)
Métro Châtelet – Direction Cassiopée (1980)
Broooklyn Station/Terminus Cosmos (1981)



Enki Bilal

»Äppelkriget« på fransk

Pierre Christins andre store innsats på tegneseriefronten er en del frittstående historier under samletittelen »Légendes d'Aujourd'hui« (Legender av i dag). Her prøver han å ta vare på det han kaller tegneserienes iboende mulighet til å vise »massene og de sosiale kreftene i bevegelse«.

Også her fins det en gjennomgangsfigur, en slags evig revolusjonær, men det spørs om ikke han mer er et slags revolusjonært prinsipp enn et menneske. Han dukker alltid opp først når de sosiale motsetningene har nådd et visst nivå. Han fungerer ikke som helt i vanlig forstand, men som hjelper og vitne. Dessuten trappes hans rolle ned fra historie til historie.

For det er de sosiale grupper og klasser som bærer handlingen fremover i disse seriene: på den ene siden bønder, fiskere og arbeidere, på den andre siden kapitalister og militære. Christin har alltid vært heldig med de tegnerne han har samarbeidet med, og det gjelder også jugoslavisk-franske Enki Bilal, som trolig er den serietegner i dag som best får til finstemte hverdagsskildringer. Samfunnene hans virker svært realistiske, og menneskene fungerer både som deler av en sosial gruppe og som individer.

Barneeventyr

Foreløpig er Christin/Bilal alene innen science fiction-seriene om denne hverdagslige realismen. Bare dette gjør »Légendes d'Aujourd'hui« til et meget viktig bidrag til utviklingen av tegneseriemediet. I vår sammenheng er det imidlertid mer interessant at Christin forsøker å kombinere det realistiske klassekampperspektivet med helt urealistiske fantasy-motiver.

Som jeg sa i innledningen til denne boken, er det vanskelig å trekke grensen mellom sf og fantasy. Christins »Légendes« hører nok nærmest til fantasy, men de problemer han har med å forene realisme og fantastiske elements, har også betydning for sf. Både science fiction og fantasy anvender seg av knep som lett kan ødelegge det realistiske opplegget, uten at de av den grunn nødvendigvis ødelegger hele historien. »Valérian«-historien »Kampen om Teknorog« er et eksempel på dette.

Egentlig fins det en tradisjon for kobling av sosiale motsetninger og fantastiske elementer. Opprinnelig var mange av vår tids barneeventyr bondesamfunnenes omskrivninger av sosiale konflikter, der de gode vesenene sto på de undertryktes side, mens undertrykkerne brukte svart magi og allierte seg med onde troll og vetter. De sosiale

Mais lorsqu'ils distinguent enfin quelque chose, c'est pour découvrir une inoubliable apparition.
ALLO...
Qu'est-ce que
Mais, Mais que faites-vous là?
MALHEUR! LA FEMME-OISEAU EST DE RETOUR...

Allerede i »Rumeurs sur le Rouergue« (1971) kombinerte Christin fantasy og politikk. Tardis enkle, ekspressive tegninger passer utmerket til denne stemningen. På dette bildet dukker det opp en naturånd, fuglekvinnen, og sprer forvirring og skrekk under et direksjonsmøte i firmaet.

konfliktene kunne enten bli løst på en harmonisk måte, i burlesk form, eller uttrykkes på en mer høystemt og tragisk måte, som i den heroiske og mytologiske fortellertradisjonen. Den siste finner vi blant annet i den gamle keltiske kulturen, som Christin søkte til – dessverre med dårlig resultat.

Hemmelige militære eksperimenter

På den burleske tradisjonen bygger imidlertid en serie som kan ses som en forløper til »Legender av i dag«. Det er »Rumeurs sur le Rouergue« (Rykter i Rouergue), som Christin laget i 1971 sammen med tegneren Jacques Tardi. Et fransk-amerikansk gruvefirma er i ferd med å ødelegge naturen i et avsidesliggende område i Pyreneene. Lokalbefolkningen, som heller vil ha en industri som tar vare på områdets kunsthåndverk, får hjelp av småfolk fra eventyrene. Disse har blitt tilkalt av en forløper for »Legendenes« evige revolusjonære. Etter mange komiske opptrinn må gruvefirmaet selvfølgelig gi seg. Det hele minner om den svenske filmen »Äppelkriget«.

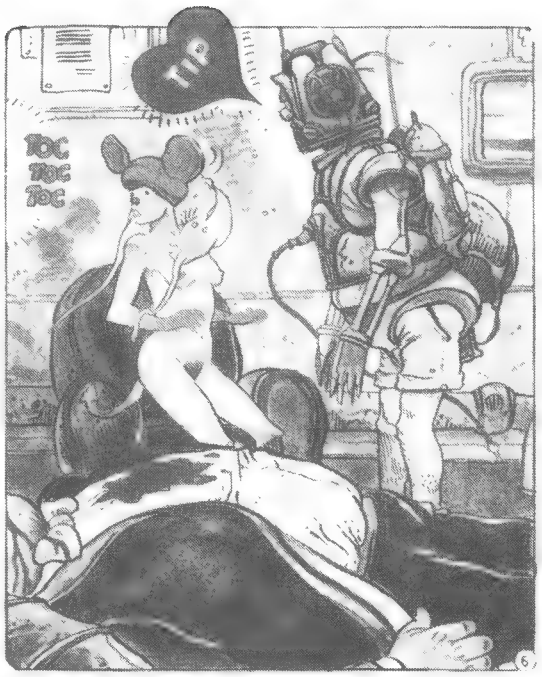
Christin tok senere avstand fra slik naivitet, men likevel er »Rumeurs« den av de lengre fortellingene der kombinasjonen av fantasy og virkelighet fungerer best. For her forventes det ikke av leseren at han skal ta handlingen alvorlig. I stedet blir serien en befriende farse der man gjør narr av systemet.

Med »Legender av i dag« forsøkte Christin seg i en mer alvorlig tone. I »Le croisière des oubliés« (De glemtes krysstokt, 1975) gjelder det hemmelige militære eksperimenter med blant annet tyngdekraften, noe som ikke bare ødelegger jordbruket i en landsby, men også betyr større farer. En dag letter landsbyen fra marken, takket være en stjålet antityngdekraft-generator, og gir seg i vei på et protesttog over Frankrike.

Her overskrider man grensen til det fantastiske, og det fungerer fordi historien bygger på elementer som er troverdige i dag. Ikke bare er antityngdekraften et etablert sf-motiv, men de fleste vet også at det pågår forskning på dette området.

Slottsruin

Når Christin i neste historie, »Le vaisseau de pierre« (Steinskipet, 1976), begynte å benytte seg av gamle keltiske legender, fikk han automatisk større problemer med troverdigheten. Grunnkonfliktene mellom de gamle samfunnene med deres naturmagi, og den nye tid som presser på, er i og



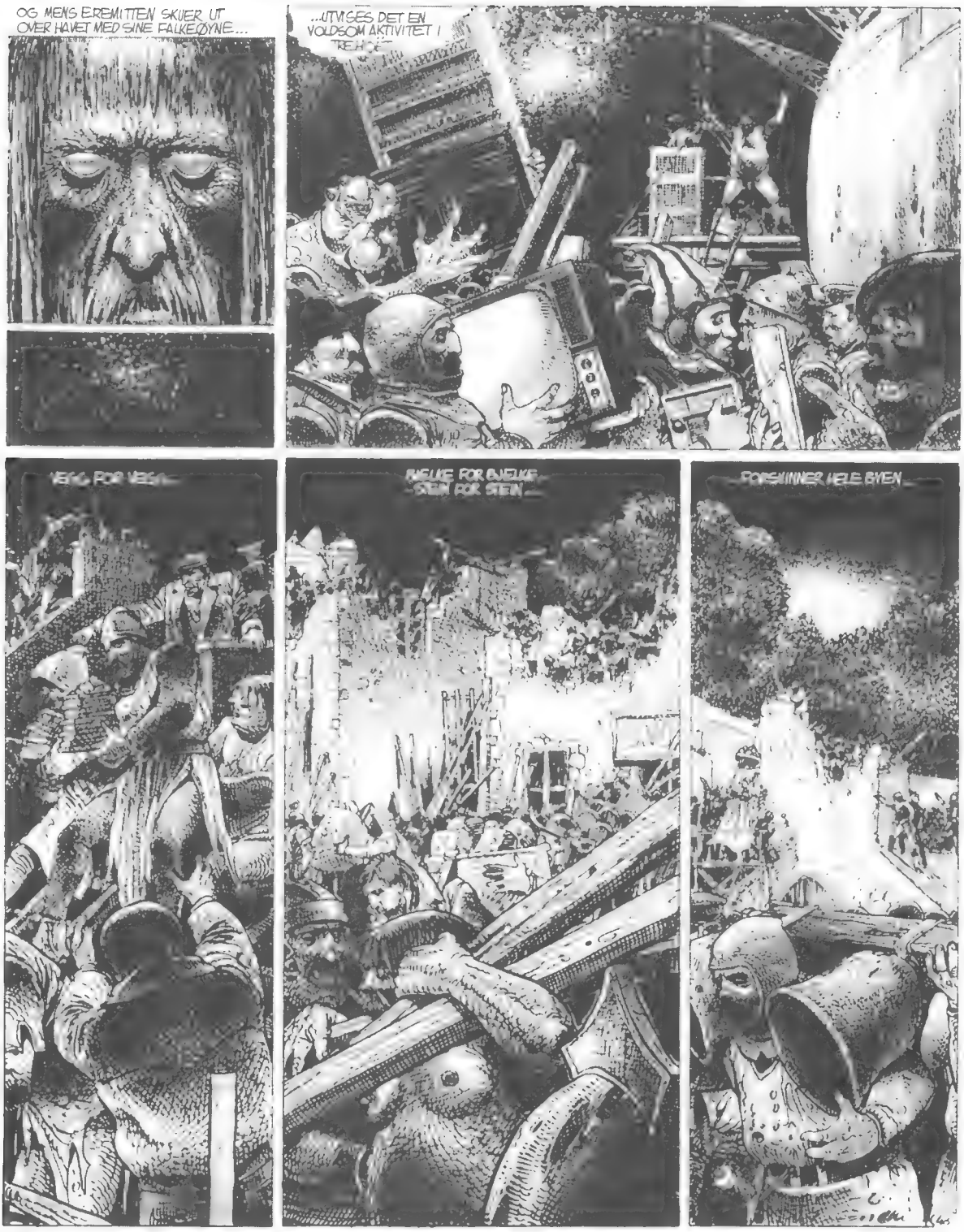
Som Mézières har Bilal for det meste tegnet etter andres manuskripter, men han har laget en del små sf-historier etter eget manus for Pilote. De handler dels om maktmisbruk, dels om møter med ikke-jordiske vesener, og de minner svært om 50-årenes liberale science fiction i USA. Historiene er veltegnet og iblant meget sjarmerende, som f.eks. »Drame colonial«, et drama mellom en robot, en kåt folkelivsgransker og en helt uforstående jente fra verdensrommet.

for seg et etablert motiv i keltiske legender. Der besto konfliktløsningen i at de gamle kreftene trakk seg bort og dro til mer avsides områder, fordi magien i virkeligheten ikke kunne motstå den nye tiden.

Christin overfører konfliktmønsteret til et fiskevær i Bretagne, der befolkningen protesterer mot forsøkene på å gjøre kysten til et moderne turistområde. Når byggefirmaet tar bevæpnet politi i bruk for å bryte ned motstanden, griper en gammel mann som bor i stedets slottsruin, inn. Han viser seg å være en druide (en keltisk magiker og prest, som Miraculix i »Asterix«) og har evnen til å påkalle kreftene i naturen.

Hadde Christin holdt seg til den opprinnelige mytiske modellen, skulle druiden etter hvert ha veket unna, og fiskerne hadde måttet akseptere den nye tiden. Dette ville ha vært en tragisk løsning, som ikke hadde øvet vold hverken på virkeligheten eller på det fantastiske elementet. I stedet velger imidlertid Christin et kompromiss som fører til en kunstnerisk fiasko.

For ikke bare druiden selv drar sin vei ved å


OG MENS EREMITTEN SKUER UT OVER HAVET MED SINE FALKEØYNE...
...UTVISES DET EN VOLDSOM AKTIVITET I TREHUSE
VEIEN FOR VEIEN
INNLUKE FOR INNLUKE STEIN FOR STEIN
FORSVINNER HELE BYEN

I »Le vaisseau de pierre« forsøker Christin å kombinere fantasyhistorienes mytologi med dagens politiske konflikter. Men når konflikten mellom en fiskerlandsby og et byggekonsern »løses« ved at en druide flytter hele byen inklusive dens avdøde innbyggere til Latin-amerika, må man nok fastslå at eksperimentet har slått feil. Historien ga imidlertid Enki Bilal anledning til å lage noen utsøkte tegninger, ikke minst i skildringen av landsbyen og dens innbyggere.

forvandle slottet til et skip av stein. Nei, han laster hele fiskerlandsbyen om bord, med hus og alt (inklusive gjenferdene av alle mennesker som har bodd i området siden tidenes morgen), og drar til Latinamerika. Der bygger fiskerne opp et nytt Bretagne, uten at hverken lokalbefolkningen eller den chilenske regjeringen protesterer mot denne ulovlige masseinnvandringen. De franske entreprenørene gnir seg fornøyd i hendene, for nå har de en hel, folketom kyst å ødelegge.

Småbykapitalister

All den troverdige realismen som var blitt bygget opp i første del av historien, raser dermed sammen. Det skyldes ikke nødvendigvis fantasy-elementene, men snarere at Christin har villet ha både i pose og sekk. Han vil både stikke fingeren i jorda (virkeligheten er slik at fiskerne må tape) og bevare sine idealistiske forhåpninger (motstanden har ikke vært forgjeves).

Antagelig ble han snart klar over at han hadde mislykkes, for i »Byen som ikke fantes« (1977) holder han seg nesten helt til virkeligheten. Selv om det låter lite sannsynlig at arvingen til en liten industriherre lar bygge en idealby til arbeiderne for å sone sine forfedres forbrytelser mot dem, så kan man tross alt ikke kalle det fantasy. Idealbyen er derimot et gammel sf-motiv, men Christin fordyper seg ikke spesielt i det. Snarere konsentrerer han seg om å utmale hvor absurd han syns det er at en kapitalist noengang skal kunne bygge et idealsamfunn for arbeiderne. Når slutten, der arbeiderne tar avstand fra idealbyen, likevel virker utilfredsstillende, skyldes det ikke dårlig intrige, men de økonomiske begrensningene som gjorde at dette serie-albumet ikke ble på mer enn 64 sider... Ettersom Christin og Bilal bruker mer enn to tredjedeler av det hele til å skildre konfliktene i hverdagen, hadde det nok vært nødvendig med like mye plass for å få anskueliggjort hvorfor arbeiderne, som til å begynne med er entusiastiske over planene oom en idealby, smått om senn skifter mening.

»Syv uovervinnelige«

Den neste »legenden«, »Les phalanges de l'ordre noir« (1979), gir avkall på alle fantastiske elementer, hvis man da ikke vil regne den evige revolusjonære til dem. Han dukker – uidentifisert – opp i noen ruter. Egentlig er historien en variant av westernfilmen »Syv uovervinnelige«. En blodtørstig gjeng fascister som har overlevd den spanske borgerkrigen, blir forfulgt gjennom Europa av noen ikke mindre blodtørstige overlevende fra en internasjonal brigade i samme krig. Denne historien, der Christin later til å ville gi en oversikt over undertrykkelse og motstand i Europa, har sine avgjorte feil, men feilene har ikke noe å gjøre med forholdet mellom realisme og fantasy.

Det kan være fortjenstfullt å ha politiske hensikter med en tegneserie, men Christin vil presse for mye inn i modellen; dermed blir både personene og handlingen skjematisk, og serien taper troverdighet. Det samme gjelder for Christins siste »legende« til nå, »Parti de chasse« (Jaktparti, 1982), der høytstående, fortjente funksjonærer fra samtlige østblokkland kommer sammen til et jaktparti i Polen. Her gjøres det opp status for den østeuropeiske etterkrigskommunismes ideologiske balanse.

Også »La demoiselle de la Légion d'Honneur« (Piken fra Æreslegionen, 1980) – en historie som ikke hører til »legendene« – blir hemmet av Christins forsøk på liksom å presse alt inn i fortellingen. Her jager Christin hovedpersonen, som er datter av en offiser som falt under franskmennenes krigføring i Indokina, gjennom alle nedverdigende kvinneroller fra den feministiske debatten i de senere årene: undertrykkelse fra høyre, undertrykkelse fra venstre, husmor, filmstjerne, luksushore – selv omskjæring av kvinner tar han pliktskyldigst med. Alt dette skjer uten at det passive offeret gjennomgår den ringeste forandring, for hadde hun det gjort, ville hun ikke lenger bare ha vært offer, og det ville ha vært vanskelig å føre handlingen videre på samme måte. Først i sammenheng med maiopprøret 1968 kommer forandringen, men det blir for enkelt. Med sine litt moderne og mondene tegninger klarer ikke Annie Goetzinger å gjøre historien bedre.

Christin er ute etter en totalitet, hvor han innenfor ett tegneserialbum vil behandle et kjempemessig tema. Har man slike ambisjoner, passer kanskje heller en løs antologiramme, som i »Paris sera toujours Paris (?)« (Paris vil alltid være Paris (?), 1981), et album inndelt i 20 deler á to sider, tegnet av 20 forskjellige tegnere. Hver del belyser på en impresjonistisk måte et av Paris' 20 arrondissementer (administrative distrikter). Christin har hatt manuskriptet til hele albumet.

For tiden ser det ut til at Christin har oppgitt forsøket på å forene realisme og fantasy, til tross for at hans mest levende serier har vokst fram av denne kombinasjonen. Christins styrke viser seg

tydelig også i hans korthistorier fra begynnelsen av 70-tallet, utgitt i et samlealbum i 1978. Det er upretensiøse historier, men de er sjarmerende og underholdende. »En douce, le bonheur« (tegner: Jean Vern) er en samling poetisk-fantastiske fabler (deriblant en science fiction-historie) som henter motiver, kraft og stemning fra hippiebevegelsen og den svarte blues'en. »En attendent le printemps« (tegner: Patrick Leseur) slår an en satirisk tone. Det er en samling sf- og fantasy-historier.

Nylig har også Enki Bilal levert sitt første solobidrag til »Légendes d'Aujourd'hui«: »La foire aux immortels« (De udødeliges marked, 1980). Også han har politiske motiver, men de underholdende og fantastiske aspektene dominerer. En gjenopplivet astronaut fra våre dager kommer opp i en maktkamp mellom noen strandede ikke-jordiske vesener (som ligner gamle egyptiske guder) og de fascistiske makthaverne i den fremtidige bystaten Paris. Astronauten blir gallionsfigur for en motstandsgruppe som påberoper seg å være demokratisk. På slutten overtar denne gruppen makten og sperrer både astronauten og den fascistiske diktatoren inne på en psykiatrisk avdeling.

Dette er politisk science fiction og mer spennende og underholdende enn Christins nyeste historier. Hos Christin forsvant underholdningsverdien på grunn av hans politiske skjematiskhet og ambisjoner om totalitet. Hos Bilal, derimot, blir det politiske et pittoresk spenningsmoment blant andre spenningsmomenter. Serien foregår i en bisarr og dekadent fremtidsverden, tegnet med visuell virtuositet, mens selve historien egentlig er et tradisjonelt eventyr.

Det er forståelig at Christin har prøvd å uttrykke seg i politisk klartekst for å behandle problemene mer inngående og virkelighetsnært enn det som ellers er vanlig i tegneserier. Men når analysen får overtaket over det kreative, oppstår faren for at seriene bare blir pene illustrasjoner til emner som blir bedre og mer utførlig behandlet i litteraturen.

Likevel kan det tenkes at Christins serier kan fungere som en god popularisering, men jeg vil tro at de først og fremst slår an blant hans overbeviste meningsfeller, som strengt tatt ikke har bruk for noen slik popularisering. Skal man formidle det samme politiske innhold til uinnvidde og for den saks skyld politisk uinteresserte serielesere, kan man ikke tone ned underholdningsmomentet.

Bilal står på sin side ved begynnelsen til en eventuell karriere som manusforfatter. Det er meget mulig at han i kommende historier bedre kan innpasse de politiske motivene innenfor det fantastiskes rammer. Christin er derimot en av de mest etablerte tegneserieforfattere i Frankrike, og det ville være å håpe at de erfaringene han har høstet med sine seneste, mest virkelighetsnære album, kan hjelpe ham til å løse problemene med samspillet mellom fantasy og virkelighet. For det er stadig mangel på politisk bevisst underholdning i tegneserieform.

LÉGENDES D'AUJOURD'HUI
Av: Pierre Christin (1938?–), forfatter
Enki Bilal (1951–), tegner
Albumutgaver: La croisière des oubliés (Dargaud 1975)
Le vaisseau de pierre (Dargaud 1976)
La ville qui n'existait pas (Dargaud 1977; sv. utg. »Staden som inte fanns«, Carlsen/if 1978)
Les phalanges de l'ordre noir (Dargaud 1979; sv. utg. »Terroristerna«, Carlsen/if 1979)
La foire aux immortels (Bilal både tegner og forf., Dargaud 1981)
Partie de chasse (Dargaud 1982)

PIERRE CHRISTIN (forf.), andre serier i albumutgave:
Jason Muller (Christin delvis forf.; tegn. Claude Auclair; Humanoides Ass. 1976)
Rumeurs sur le rouergue (tegn. Jacques Tardi; Futuropolis 1976)
En douce, le bonheur (tegn. Jean Vern; Dargaud 1978)
En attendant le printemps (tegn. Patrick Leseur; Dargaud 1978)
La demoiselle de la Légion d'Honneur (tegn. Annie Goetzinger; Dargaud 1980; sv. utg. Carlsen/if 1981)
La diva et le kriegsspiel (tegn. Annie Goetzinger; Dargaud 1981)
Paris sera toujours Paris (?) (20 forskj. tegnere; Dargaud 1981)

ENKI BILAL (tegn./forf.), andre serier i albumutgave:
L'appel es étoiles (Minouschine 1975; am. utg. Heavy Metal)
Mémoires d'outre éspace (Dargaud 1978)
Exterminateur 17 (forf. J.-P. Dionnet; Humanoides Ass. 1979)

Jacques Tardi

Ironi i science fictions lekegrind

Pastisj, dvs. etterligning av en eldre stilart, er en vanskelig kunst som balanserer mellom parodi og ren etterligning. I likhet med parodien har den distanse til sitt forbilde, men der parodien overdriver for å avsløre urimeligheter i forbildet, har pastisjen et kjærlig glimt i øyet. Det er nettopp denne ironiske respekt for tradisjonen som skiller pastisjen fra epigoneriets – den rene etterlignings – mangel på distanse. Det sier seg selv at pastisjen lett kan gli over i narraktighet, som i en mislykket parodi, eller i søtladenhet, som i epigoneri.

Nervepirrende og melodramatisk

En av dem som suverent har lykkes med denne balansekunsten, er Jacques Tardi (født 1946), som later til å ha forelsket seg i sf-pastisjer. Han begynte med å tegne nåtidsserier til *Pilote* i samarbeid med andre manusforfattere. Men snart oppdaget han at han ikke trivdes særlig godt i moderne miljøer, og senere har seriene hans, særlig de han selv har skrevet manus til, vært preget av en uttalt forkjærlighet for fortiden, særlig tiden omkring århundreskiftet.

Århundreskiftets sf egner som emne for pastisj. Det hviler noe rørende gammelmodig over dens bisarre romfartøyer og enkle tekniske vidundere. Gentleman-helter, gale vitenskapsmenn og lignende personsjabloner var vanlige i denne tiden, da science fiction befant seg i lekegrinden. Den tidsmessige distansen gir disse klisjeene en sjarm som gjør at man ikke lenger kan reagere negativt på dem, hverken på estetisk eller ideologisk grunnlag; de er rett og slett for gammeldagse til det. Det samme gjelder de patetiske innslagene og de nervepirrende og melodramatiske intrigene.

Ikke minst tiltrekkende på en leken pastisjmaker, som gjerne vil overskride grensene mellom genrene, virker det at den tidlige sf fremdeles bar preg av andre genrer. Jules Vernes bøker, for eksempel, skiller seg lite fra tidens vanlige romaner om eventyrlige reiser, og det er bare på grunn av enkelte isolerte »vitenskapeligheter« (f.eks. usynlighet) at H.G. Wells' samtidsfortellinger fører over i den begynnende sf-genren.

Disse grenseoverskridende trekkene merker man tydelig i Tardis fem album om Adèle Blanc-Sec. På den ene siden er dette en spennende kriminal- og eventyrroman som utspiller seg i Paris 1911, og den er full av motiver fra datidens populærlitteratur: hemmelige ordensselskap, gentlemansdetektiver, forsvunne kunstgjenstander, forkledninger, melodramatiske mord, ville forfølgelser og pistolduell er. Men andre viktige elementer i handlingen stammer helt tydelig fra den eldste science fiction: steinmonstere som blir levende, gale forskere, lys levende forhistoriske øgler og urtidsmennesker, eksperimenter med flyvemaskiner osv.

Redder sin elsker

Tardi gir et kjærlig bilde av tidens Paris på en måte som virker impresjonistisk skissemessig, selv om han i virkeligheten har gjort grundige forstudier. I de romantiske kulissene plasserer han imidlertid aktører tegnet i en karikaturstil som kan grense til det groteske. Det er en meget effektiv måte å skape en estetisk og opplevelsesmessig distanse til den skrekkinngytende og blodige handlingen på; folk blir nemlig avlivet på løpende bånd. For eksempel mister Adèle allerede i første bind elskeren sin, en innbruddstyv, like etter at hun har reddet ham fra giljotinen. Hun tar tapet temmelig kaldt.

Tardi er uttalt pasifist, og derfor kan blodbadene i »Adèle« vekke en viss forundring. Men det hører selvfølgelig med til historien at Tardi ikke er ute etter realistiske begivenheter eller en gang personkarakteristikker som er realistiske for tiden. På det siste er Adèle selv et typisk eksempel: selvstendig forfatterinne, flink med skytevåpen og ute etter å slå klørne i et innbruddsbytte. Denne blandingen av Dashiell Hammetts hardkokte detektiv Sam

GZZ SHZZ
HVA? LYNER DET NÅ, MIDT I SNØ-VÆRET?
DET KOMMER AV ATMOSFÆREN.
NATUREN ORDNER ALT TIL DET BESTE.. APROPOS, HAR DE LEST MARY SHELLEY?

Det er ikke bare Mary Shelleys Frankenstein som spøker i Tardis »Adèle«, men også alskens sf-myter fra århundreskiftet om monstere og gale vitenskapsmenn. Professoren som gjenoppliver en steinaldermann, vil selvfølgelig bruke ham for å skaffe seg tyrannisk makt, og like selvfølgelig forelsker steinaldermannen seg i Adèle.

Spade og dagens frigjorte kvinne kan vanskelig ha eksistert i århundreskiftets Paris. Men på grunn av den nevnte estetiske distansen i historien blir hun troverdig på fortellingens egne premisser, og det samme blir selv de mest groteske figurene. Troverdig blir også den usannsynlig blodige handlingen, som nærmest blir en ironisk hyllest til kolportasjelitteraturen, der Tardi stadig kommer med små antydninger om at leseren ikke må ta det hele altfor alvorlig.

Skipbrudd i Arktis

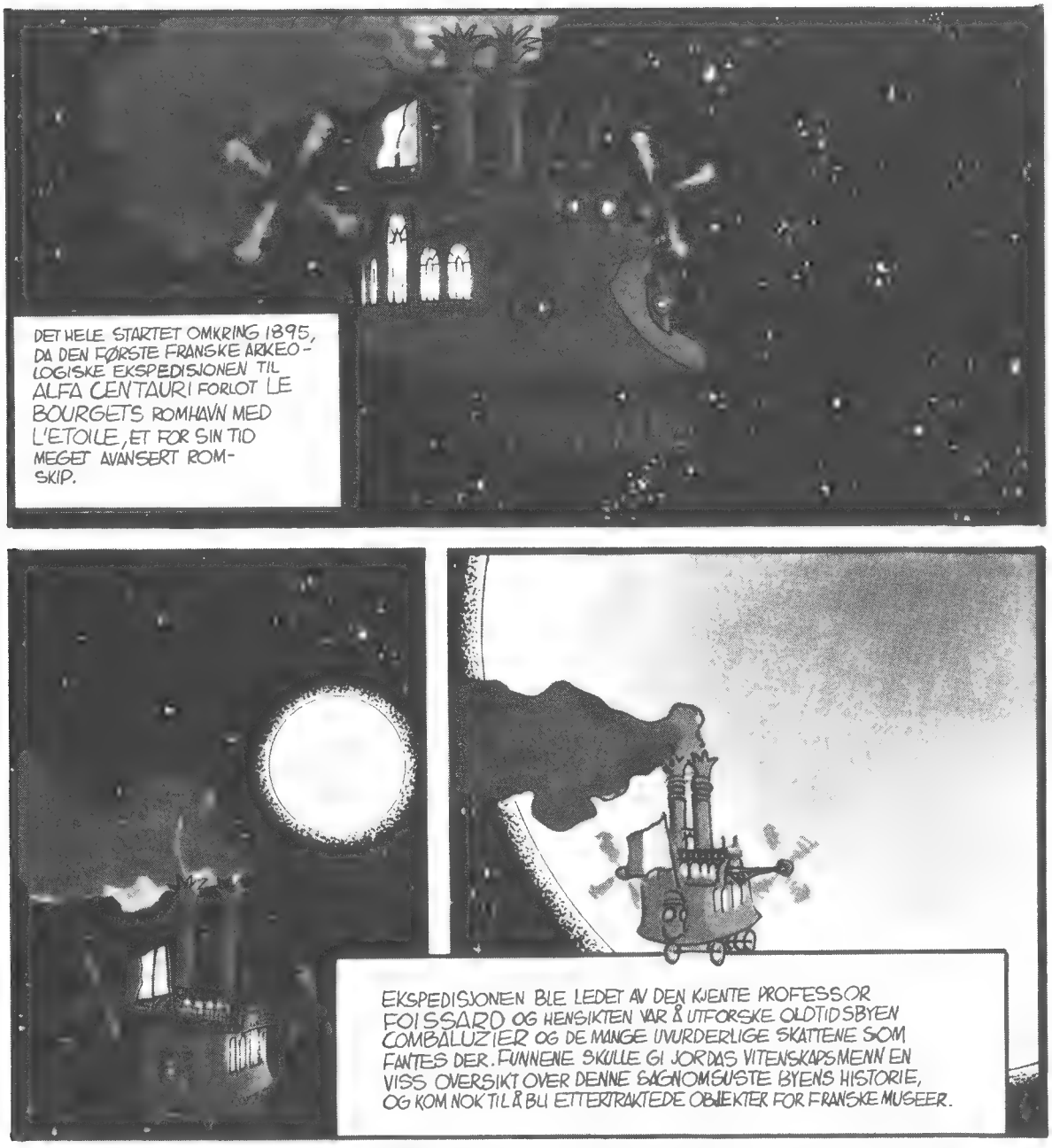
Men i denne kunstnerisk givende ambivalens drukner de budskapene Tardi gjerne vil ha fram: kritikk mot vitenskapen, korrupsjon i politiet, mystiske religioner, militarisme og revansjisme – for bare å nevne noe av det han er ute etter. Dette gjelder også for »Le Démon des glaces« (Isdemonen), en tegneserieroman fra 1974, der sf-innslagene er mer rendyrket. Sett med århundreskiftets øyne, selvfølgelig, for i dag kan vel en roman om ubåter knapt nok regnes som science fiction. Den gangen, derimot, var slikt bare skrivebordsspekulasjoner.

I 1899 overlever helten, Jerome, et skipbrudd i Arktis, i et område der flere andre skip har forsvunnet på en uforklarlig måte. Ved hjemkomsten oppdager Jerome at hans kjære onkel, en oppfinner, er forsvunnet. Etter alskens mystiske forviklinger finner han ham igjen i ishavet, der onkelen og en meningsfelle setter i sving alle skipbruddene ved hjelp av et »moderne« supervåpen, en ubåt. Etter at onkelen på en ytterst taleføre måte har forsvart rettferdigheten i å utrydde det onde som menneskeheten er, gjør den idealistiske helten en ideologisk helomvending. Han slutter seg helhjertet til onkelens utrydningskampanje, som bl.a. innebærer at man sprer pest ved hjelp av ubåten. Hvorpå forfatteren forbløffet utbryter: »Hvem kan man da stole på, om til og med helter faller for den slags argumentasjon?«

Kaptein Nemo

Forbildet er klart: »En verdensomseiling under havet«, Jules Vernes roman om kaptein Nemo. »Le Démon des Glaces« er en meget dyktig fortalt pastisj, og billedmessig er den stadig Tardis mesterverk. Polhavet er enestående vakkert i sin gåtefulle utilgjengelighet. Den råsvarte fargetonen i bildene og de tette skraveringene minner om xylografier fra århundreskiftets ukeblader.

Pastisjen har god fordøyelse; den sluker alt, og på grunn av den ironiske distansen kan den blande alt mulig sammen. Slik også hos Tardi. I fjerde bind av »Adèle« dukker ubåtterroristene fra »Le Dé-


DET HELE STARTET OMKRING 1895, DA DEN FØRSTE FRANSKE ARKEOLOGISKE EKSPEDISJONEN TIL ALFA CENTAURI FORLOT LE BOURGETS ROMHAVN MED L'ETOILE, ET FOR SIN TID MEGET AVANSERT ROMSKIP.
EKSPEDISJONEN BLE LEDET AV DEN KJENTE PROFESSOR FOISSARD OG HENSIKTEN VAR Å UTFORSKE OLDTIDSBYEN COMBALUZIER OG DE MANGE UVURDERLIGE SKATTENE SOM FANTES DER. FUNNENE SKULLE GI JORDAS VITENSKAPSMENN EN VISS OVERSIKT OVER DENNE GAGNOMSUSTE BYENS HISTORIE, OG KOM NOK TIL Å BLI ETTERTRAKTEDE OBJEKTER FOR FRANSKE MUSEER.

Pastisjen egner seg godt til kombinasjonsleker, som i denne serien fra Métal Hurlant om den blåøyde Sloane. Her kombinerer Tardi århundreskiftets romfartøyer med dagens sf-eventyr i den hensikt å skrive en liten fabel om kolonialisme, makt og overtro.

mon« opp og senker Titanic fordi de tror at Adèle er om bord. Likeså kopler Tardi den andre albumrekken om Adèle Blanc-Sec (som begynner med femte bind) sammen med noe av det han tidligere har laget, nemlig albumet »Adieu Brindavoine« (1974) om krigsinvaliden Brindavoine. Adèle vekker en gammel egyptisk mumie til live, og denne gir Brindavoine i oppdrag å bringe Adèle tilbake til livet med en udødelighetsformel. Også mafiaen og den groteske superkapitalisten og erkeskurken Lindenberg fra USA (også en figur fra »Adieu Brindavoine«) er ute etter denne formelen i det femte Adèle-albumet.

Destruktive teknokrater

På denne måten knytter Tardi alle historiene sine sammen til et epos om tiden rundt første verdenskrig. For at leseren skal kunne finne fram i virvaret av ulike handlingstråder, har Tardi innført en forteller, en gammel, uhyggelig olding, som påstår at historiene dels er hentet fra gamle dokumenter, dels at Brindavoine selv har fortalt ham dem på sitt dødsleie. Denne pastisjen minner om ECs »The Old Witch«, »The Crypt Keeper« og »The Vault Keeper«, groteske fortellere i skrekkseriene.

Tardi sier at han ble skuffet over at ingen forsto at »Le Démon des glaces« var en protest mot bakteriologisk krigføring. Men er det noe rart? Ironien over gammeldagse sjabloner gjør jo at leserne må oppfatte albumet som en lek med århundreskiftets science fiction i sin alminnelighet. Den bakteriologiske krigføringen blir da et element som kan utnyttes i denne leken; et helt usannsynlig fantasivåpen hadde passet like godt inn. Skurkenes groteske ytre gjør dessuten at de virker nokså forskjellige fra dagens glattbarberte destruktive teknokrater. Pastisjen er trolig en genre som ikke egner seg til å formidle slike kritiske budskap som det Tardi her vil ha fram. Alvoret drukner i den ironiske distansen.

Feilen har derimot ikke å gjøre med at Tardis tegnestil har drag av karikatur. Det viser »Polonius«, en meget alvorlig fortelling (forfattet av Picaret) om ondskap, skyld, svik og hjelpeløshet overfor sivilisasjonens undergang. Genremessig hører den til den underavdelingen innen science fiction som handler om en barbarisk fortid eller om forsvunne høykulturer av typen Atlantis.

Sønderrevne lik

Den naive helten Polonius kommer vandrende fra steppene og inn i byen Ru, som lever i en rus av vold og dekadanse. Man kan få assosiasjoner til Fellinis film »Satyricon«. Ru har en blandet sivilisasjon – typisk for science fiction – der man møter det gamle Egypts slavesamfunn, Romerrikets undergang og fortidens barbariske guder på en gang. Polonius blir kastet hjelpeløst rundt i Ru. Fra først å ha vært slave stiger han i gradene og får en posisjon ved hoffet. Han blir innblandet i et opprør, ser sine beste venner bli torturert i hjel, sin elskede bli hore og må selv selge seg som prostituert til begge kjønn. Til slutt lykkes det de undertrykkede i byen å gjøre opprør, men det er for sent: Som en straff fra gudene blir Ru rammet av en pest

Tardis grafisk mest fengslende serie er »Le Démon des glaces«, med sine gåtefulle, utilgjengelige ishavslandskap, innefrosne skip og spillende nordlys.

som utrydder alt liv. Så sitter Polonius der som den eneste overlevende blant sønderrevne lik og åtselsfugler, og grunner over Rus skjebne. At alt dette er bilder på dagens verden, trenger ikke Tardi gi noen spesielle signaler om. Det er vanskelig å unndra seg den svarte fatalismen i serien.

Selv om Tardi selv ikke skrev manus til »Polonius«, trekker den fram og fokuserer noe av den fortvilelsen som han vagt prøver å få fram i sine egne sf-pastisjer. I fremtiden kan han kanskje på en mer vellykket måte forene samfunnskritikk og pastisj.

JACQUES TARDI (1946–)
Tegner og forfatter
Serier i albumutgave: Adieu Brindavoine (Dargaud 1974)
Le Démon de glaces (Dargaud 1974)
Le Véritable Histoire du soldat inconnu (Futuropolis 1975)
Rumeurs sur le rouergue (forf. Pierre Christin; Futuropoplis 1976)
Polonius (forf. Picaret; Futuropolis 1977)
Ici-même (forf. Jean-Claude Forest; Casterman 1979)
Griffu (forf. Manchette; Ed. du Square 1980)
Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec (Casterman):
1. Adèle et la bête (1976; sv. utg. »Adele och odjuret«, Carlsen/if 1979)
2. Le Démon de la Tour Eiffel (1976; sv. utg. »Demonen från Eiffeltornet«, Carlsen/if 1979)
3. Le savant fou (1977; sv. utg. »Den galne vetenskapsmannen«, Carlsen/if 1980)
4. Momies en folie (1978; sv. utg. »Mumiernas återkomst«, Carlsen/if 1980)
5. Le secret de la Salamandre (1982)

Claude Auclair

Motstandens vilkår

Vilkårene for tegneserieproduksjon passer ikke særlig godt for den episke romanens gjennomkomponerte mangfold. Når vi snakker om tegneserieromaner, tenker vi snarere på novellesykluser som henger løst sammen, og hvor hver del er en avsluttet enhet, mens hovedpersonene er like fra episode til episode. Følgelig er det litt av en bragd som den bretonske serieskaperen Claude Auclair (født 1943) har gjort med »Simon du Fleuve« (1973–79) (Simon fra floden). Såvidt jeg vet, er dette til nå det eneste eksempelet på en gjennomarbeidet roman i tegneserieform. De fem delene kan riktignok leses hver for seg, men den fulle betydningen av dem blir først klar i lyset av helheten.

På overflaten ligner »Simon du Fleuve« en fortelling om »tiden etter katastrofen« av tradisjonell sf-type: En helt med et livsviktig oppdrag møter diverse farer og får en kvinne som belønning. Men det blir snart klart at Auclair har større ambisjoner enn å lage et velskrevet eventyr. Allerede fremstillingen av katastrofen avviker fra det gjengse. Det er ikke noen stor atomkrig, en naturkatastrofe eller et eksperiment som har slått feil (– dette er de vanligste katastrofeklisjeene innen dårlig science fiction –), nei, katastrofen er et langsomt, men ubønnhørlig fremvoksende resultat av kapitalismens og den kommunistiske statskapitalismens forgjeves forsøk på å løse kriser. Studentopprøret i 1968 var ifølge Auclair (som studerte ved universitetet i Nantes, en av opprørernes høyborger) et av de første klare tegn på at katastrofen nærmer seg. Den gangen hadde man ennå en sjanse til å besinne seg. Men den forspilte man, og likeså alle de mindre sjanser som fulgte, med vekstpolitikk, kjernekraft og stadig mer desperate krisetiltak. Til slutt har alt brutt sammen i arbeidsløshet, massesult og noen halvhjertede småkriger helt til slutt.

Hell's Angels

På Simons tid er det allerede gått flere tiår siden sammenbruddet. Ødeleggelsen har avfødt nye livsmønstre. De positive kreftene er arvtakerne til dagens alternativbevegelser: Jordbruket organiserer seg som kommuner, og nomadenes ville frihet er en mindre desperat versjon av beatniks og hippier, bevegelser som har spilt en rolle i Auclairs eget liv. Men frihetens krefter er svake, nesten hjelpeløse, og de er utsatt for stadige overgrep fra »Herrene« og røverbandene i de forfalne storbyene.

Herrene er en del militære som har forskanset seg i storbyene og opprettet fascistiske samfunn bygd på de våpen og den teknologi som har unngått katastrofen. Bondebefolkningen tvinges til å betale skatt til dem, og nomadene blir satt til slavearbeid i våpensmiene eller slaktes ned med et hat som minner om utryddelsen av indianerne i USA. Deres uavhengighet er den største truselen mot Herrenes mål, som går ut på å opprette nye, sentraliserte nasjonalstater.

Røverbandene er arvtakere til dagens storbygangstere, til Charles Mansons voldsdyrkelse og Hell's Angels. Disse voldsmenn og parasitter blir tolerert av Herrene, for overfallene deres på de hjelpeløse bondesamfunnene gir god grobunn for propaganda for en tilbakevending til statlig lov og orden.

Simon, som hverken er vitenskapsmann eller slåsskjempe, men en enkel fisker og jeger, er en uvanlig science fiction-helt, om han i det hele tatt kan kalles noen helt. Rett nok har han et oppdrag: å ødelegge et supervåpen som hans far, en fremstående vitenskapsmann, etterlot seg i en av storbyene. Men han tar seg god tid med denne oppgaven og gjør lange opphold i forskjellige miljøer.

Ensom myr

Auclair demonstrerer flere ganger det »uheroiske« hos Simon, og hans hjelpeløshet overfor volden. To ganger er han vitne til hvordan hans

SIMON BLE MER OG MER U-ROLIG JO LENGRE DE KOM INN I DENNE BYEN, SOM HADDE BLITT LAGT I RUINER AV TIDEN OG MENNESKERS DÅRSKAP...
HADDE DE GJORT RETT I Å TA KONTAKT MED DISSE OVERLEVENDE SOM VIDEREFØRTE FORTIDENS GRUSOMHET..?

Auclair har en fin følelse for landskaper og miljøer. De blir nesten bærere av handlingen, i stedet for bare å danne en bakgrunn for det personene foretar seg.

elskede blir myrdet. Like maktesløs ser han sammen med noen bønder på hvordan en bande brenner landsbyen deres. Når han kommer med fredsforslag til røverbanden, blir han jult opp til han ligger der halvdød, og hans kvinne blir nesten voldtatt. Lenger bort fra Buck Rogers og Flash Gordon kan man nok ikke komme.

Bare i det andre albumet, under en befrielsesaksjon mot en av Herrenes konsentrasjonsleire, utfører Simon en vanlig »heltedåd«: Han må slå i hjel en vakt. Men han strever med å undertrykke den voldslyst Herrenes undertrykkelse lokker fram i ham. Rett etter denne aksjonen stopper Simon i en ensom myr hos en kvinne og hennes datter. I denne nærmest totale isolasjonen blomstrer en blyg kjærlighet mellom Simon og den eldre kvinnen, for å slutte i en ødeleggende katastrofe fordi datteren er sjalu. Etter denne dype krisen finner Simon så smått tilbake til seg selv etter at han under et anfall av villelse blir plukket opp av en gruppe pilgrimer. Senere finner han et hjem og ny kjærlighet i en bondelandsby. Det virker konsekvent at det ikke blir Simon selv som fullfører oppdraget, men Jason, en halvgal gamling som i mange år fører en skånselsløs enmannskrig mot byens røverbander.

Velger livsviljen

I møtet mellom Simon og Jason blir heroismens problemer satt på spissen. Dette har blitt forberedt i Simons møte med nomadelederen og med pilgrimene, som ga hver sine svar på Herrenes undertrykkelse. I denne sammenheng er Jason en mulig fremtidsversjon av Simon selv: helten som har tatt på seg et panser av revolusjonært hat, en dødens mann som allerede i levende live har blitt en myte. Men til slutt velger Simon livet med Emeline; under tvil vil han heller satse på livsviljen enn på volden. Dermed forsvinner han ut av soga og blir et vanlig menneske, og dette er den eneste heroiske handling som er meningsfull i dag, ifølge Auclair.

Diskusjonen om undertrykkelse og motstand, kjærlighet og heltemot, livet og døden, snor seg som en rød tråd gjennom romanen. »Simon du Fleuve« er ikke bare en velskrevet eventyrroman, men også en strengt gjennomkomponert utviklingsroman: Krisen i myra, det sentrale vendepunktet i Simons liv, flankeres på den ene siden av nomadesamfunnet og Simons heroiske innsats mot konsentrasjonsleiren, og på den andre siden av bondesamfunnet og Simons oppgivelse av heroismen. Nomadenes frihet stilles i kontrast til slavelei-

renes regelfylte helvete, bondelandsbyens naturlige rytme mot storbyens usammenhengende eksplosjoner av vold; isolasjonen i myra og krisen der har sitt motstykke i pilgrimenes fellesskap og Simons tilfriskning. De fem delene henviser til hverandre, og til sammen er de et imponerende verk innen tegneseriekunsten.

De ytre hendelsene er bare katalysatorer for det som egentlig er det viktige: hendelsene i menneskenes indre. Der en annen serieskaper ville ha fråtset i røverbandenes overfall side opp og side ned, konsentrerer Auclair seg om landsbyboernes vanmakt og gjenoppbyggingen.

Innhøstningstiden

Til den rolige episke flyten bidrar også billedspråket, som både i layout og tegninger er nokså konvensjonelt i sin streben etter realisme, og iblant noe stivt i menneskeskildringene. Selv om naturen hos Auclair er besjelet og romantisk, skildres den uten søtladenhet (i motsetning til hos en annen moderne naturskildrer, Derib, som lager »Buddy Longway«). Auclair gir seg tid til følelser og stemninger, ikke minst i naturskildringene. Steppen, myra, småbyen og bondelandsbyen, men også helvetsvisjonene i slaveleiren eller storbyen er like viktige bærere av handlingen som personene. Følgelig kan Auclair »sløse bort« (sammenlignet med vanlige serieskapere) hele ti sider av et album på 48 på å skildre livet under innhøstningstiden.

Egentlig begynte »Simon du Fleuve« alt i 1973 med »Ballade de Cheveux Rouge« (Balladen om Det røde håret) etter en roman av den provençalske dikterene Jean Giono. Gionos arvinger likte ikke dette »overgrepet« mot romanen, og serien, som gikk i det belgiske bladet *Tintin*, kom aldri ut som album. I litterære oppslagsverk blir det opplyst at Giono var en naturromantisk anarkist med et utpreget pasifistisk budskap og en sterk lokal forankring i sine romaner. Dette kunne like gjerne ha vært en beskrivelse av Auclairs arbeider.

Melankoli og vold

Mystisk samhørighet med naturen gjennomstrømmer også indianerfortellingene i albumet »La saga du grizzly«. Enda sterkere er naturmystikken og lokalpatriotismen i den lange tegneserieromanen »Bran Ruz«, som foregår i det tredje århundre. Auclair (og forfatteren A. Deschamps) forteller her den keltiske legende om Bran Ruz, »Røde Ravn«. Han er beskyttet av guden Lug og står i forbindelse med de magiske kreftene i naturen. Derfor kan han til slutt overvinne de fremmede herskerne og deres undertrykkende religion: kristendommen.

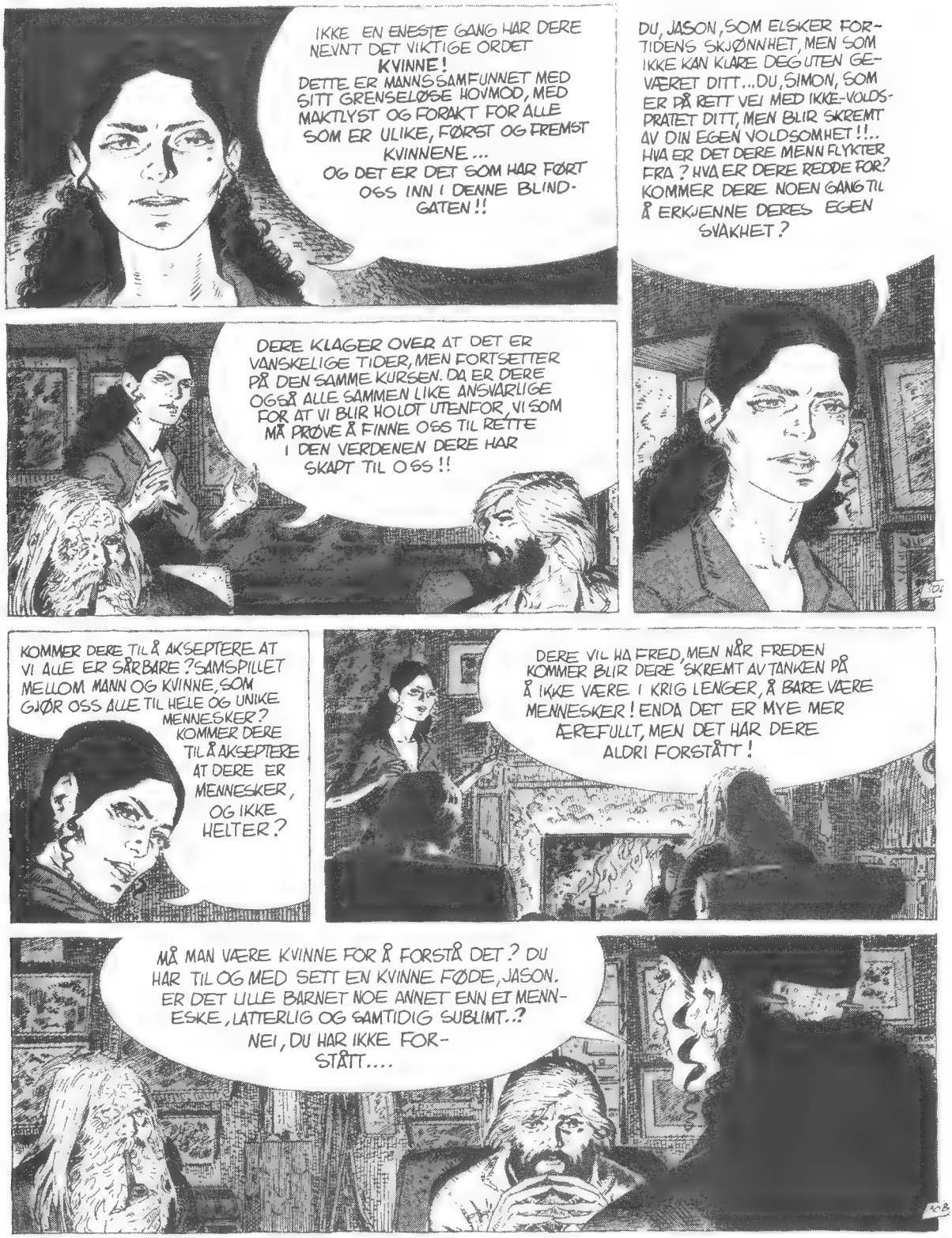
Auclairs fremtidsvisjon er allerede blitt utgangspunkt for flere helt annerledes tegnere, f.eks. Michel Crespin. Hans tegneseriesyklus »Marseil« foregår ikke bare i Simons verden, men en av personene hevder til og med å ha truffet Simon. I det første albumet, som er i svart/hvitt, viste Crespin seg enda mer var overfor følelser og melankolske stemninger enn Auclair, men også atskillig mer skånselsløs i voldsskildringene. Scener med utsøkt lyrisk skjønnhet veksler med plutselige utbrudd av vold.

Også her dreier det seg om kampen mot »Herrene« en kamp, som denne gangen blir ledet av en gruppe geriljasoldater, mest kvinnelige, i byen Marseil. Om løytnanten som er ansvarlig for geriljaens nederlag, heter det til slutt at han senere ble guvernør og arbeidet energisk for å skape en sentralisert stat. Syklusen ser altså ut til å være ment som en omfattende krønike om motstanden mot Herrene gjennom flere generasjoner. Det kunne også tenkes at den eneste overlevende fra geriljaen, Seul (= Alene), hadde videreført kampen i en annen by, og denne gangen kanskje med større fremgang. Men »Marseil« er også – og dette bidrar til det noe forvirrende inntrykket man får av albumet – en nokså deprimerende historie om ensomhet, tragisk kjærlighet og meningsløs død.

Spaghettiwestern

I de følgende albumene, som er i farger, ser Crespin ut til å ha begynt på nytt og erstattet motstandshistorien fra byene med en privat historie i et snøfylt fjellandskap. Aktørene er den unge Seul, som hverken av utseende eller alder minner om Seul fra første bind, en desertør fra regjeringshæren, og løytnanten fra »Marseil«, som forfølger desertøren. Den ytre handlingen om kjærlighet og død er minimal. I stedet »forteller« Crespin først og fremst i sidelange panoramaer over landskapene, og stumme innzoominger av ansikter. Av og til eksploderer volden.

Crespins følsomme linjer drukner nå i stemningsfulle fargesymfonier. Kritikerne i Frankrike snakket om et mesterverk og om en syntese mellom Giono (lyrisk fremstilling) og filmregissøren Sam Peckinpah (vold). Noen syntese er det imidlertid


IKKE EN ENESTE GANG HAR DERE NEVNT DET VIKTIGE ORDET KVINNE!
DETTE ER MANNSSAMFUNNET MED SITT GRENSELØSE HOVMOD, MED MAKTLYST OG FORAKT FOR ALLE SOM ER ULIKE, FØRST OG FREMST KVINNENE...
OG DET ER DET SOM HAR FØRT OSS INN I DENNE BLINDGATEN!!
DU, JASON, SOM ELSKER FORTIDENS SKJØNNHET, MEN SOM IKKE KAN KLARE DEG UTEN GEVÆRET DITT... DU, SIMON, SOM ER PÅ RETT VEI MED IKKE-VOLDSPRATET DITT, MEN BLIR SKREMT AV DIN EGEN VOLDSOMHET!!.. HVA ER DET DERE MENN FLYKTER FRA? HVA ER DERE REDDE FOR? KOMMER DERE NOEN GANG TIL Å ERKJENNE DERES EGEN SVAKHET?
DERE KLAGER OVER AT DET ER VANSKELIGE TIDER, MEN FORTSETTER PÅ DEN SAMME KURSEN. DA ER DERE OGSÅ ALLE SAMMEN LIKE ANSVARLIGE FOR AT VI BLIR HOLDT UTENFOR, VI SOM MÅ PRØVE Å FINNE OSS TIL RETTE I DEN VERDENEN DERE HAR SKAPT TIL OSS!!
KOMMER DERE TIL Å AKSEPTERE AT VI ALLE ER SÅRBARE? SAMSPILLET MELLOM MANN OG KVINNE, SOM GJØR OSS ALLE TIL HELE OG UNIKE MENNESKER? KOMMER DERE TIL Å AKSEPTERE AT DERE ER MENNESKER, OG IKKE HELTER?
DERE VIL HA FRED, MEN NÅR FREDEN KOMMER BLIR DERE SKREMT AV TANKEN PÅ Å IKKE VÆRE I KRIG LENGER, Å BARE VÆRE MENNESKER! ENDA DET ER MYE MER ÆREFULLT, MEN DET HAR DERE ALDRI FORSTÅTT!
MÅ MAN VÆRE KVINNE FOR Å FORSTÅ DET? DU HAR TIL OG MED SETT EN KVINNE FØDE, JASON. ER DET ULLE BARNET NOE ANNET ENN ET MENNESKE, LATTERLIG OG SAMTIDIG SUBLIMT..? NEI, DU HAR IKKE FORSTÅTT....

Denne siden yter kanskje ikke Auclairs visuelle sans rettferdighet; da burde vi heller ha vist en natursekvens. Men siden uttrykker den grunnleggende moralske konflikten i denne prisbelønte tegneserieromanen (han har bl.a. vunnet St. Michel-prisen). Simon og Jason har nettopp, på menns vanlige måte, diskutert i abstrakte termer forskjellige argumenter i kampen mot Herrene. Emeline griper så inn og fremfører Auclairs budskap.

neppe, for hos Crespin står begge står begge elementene ved siden av hverandre og griper i liten grad inn i hverandre. Ut fra den tynne ytre handlingen gjør volden for mye av seg, og det virker ikke troverdig at det blir satt i gang en indre handling i personene. Crespins figurer, både gjerningsmenn og ofre, er tilknappet som heltene i en italiensk spaghettiwestern. De spør ikke om hva som skjer med dem. Ordknappe og isolert fra hverandre er de til sist ofre for tilfeldighetene – i motsetning til Auclairs figurer, som kommer fram til en holdning til vold og død, og som er bevisste mennesker, til tross for at de kan oppleve perioder med handlingslammelse. Derfor finns det i »Simon« mulighet for motstand, og et håp om en bedre fremtid. Hos Crespin er alt nytteløst; kjærlighet og opprør ender begge med meningsløs død, og verden virker uforanderlig.

De siste tider

Blodfontenene eksploderer røde over melankolsk tilsnødde landskaper. Er nå dette science fiction om de siste tider og om ødelagte mennesker i et ødelagt samfunn, eller er det bare estetiserende voldsporno om en ødelagt fremtid?

Det avsluttende fjerde bindet, som fører Seul til byen Grenob, og som snart utkommer, kan kanskje gi et svar og på en meningsfull måte heve serien over den estetiske briljansen.

Likevel er det mye som taler for at Crespin heller burde ha holdt seg på den veien han slo inn på i »Marseil« og utviklet det hele til en bredere krønike. Vakre bilder er ikke nok til å lage tegneseriemesterverk.

CLAUDE AUCLAIR (1943–)
Tegner, forfatter
Serier i albumutgave: Les naufragés d'Arroyoka (forf. M. Greg; Lombard 1975)
Jason Muller (forf. Jean Giraud, Pierre Christin, Claude Auclair; Humanoides Ass. 1976). Jason Muller er et slags forspill til »Simon du Fleuve«.
La saga du grizzly (Humanoides Ass. 1976; sv. utg. »Jakten på grizzlyn«, Carlsen/if 1980)
Simon du Fleuve (Lombard):
1. Le clan des centaures (1976)
2. Les esclaves (1977; sv. utg. av nr. 1–2 i ett bind, »Slavarna«, Carlsen/if 1979)
3. Mailis (1978; sv. utg. Carlsen/if 1980)
4. Les pélerins (1979)
5. Cité N.W. No. 3 (1979; sv. utg. av nr. 4–5 i ett bind, »Stad N.V. nr. 3«, Carlsen/if 1980) (Serien er i Norge publisert i »Seriespesial« 6/80 og 1–4/81)

Bran Ruz (medforf. A. Deschamps; Casterman 1981)

MICHEL CRESPIN
Tegner, forfatter
Serier i albumutgave: Marseil (Humanoides Ass. 1979–82)
1. Marseil
2. Armalite 16
3. Lune blanche
4. Grenob

..THOMAS?
-KLK
„DEHORS„ LA NEIGE AVAIT CESSÉ DE TOMBER
„ET. DANS LA PIECE SILENCIEU-SE
„JUSTE UN BRUISSEMENT DE TISSUS FROISSÉS PAR DES DOIGTS PEUREUX„

Michel Crespin har fått mye ros av kritikerne for sin science fiction-roman »Marseil«, som i likhet med Auclairs 'Simon' foregår i en nær fremtid. I det første albumet (i svart/hvitt) viste Crespin var følsomhet og evne til nyansert gjengivelse av stemninger. Etter en landsbyfest går en ung pike inn på rommet til den gjesten som festen er blitt holdt til ære for. Han tror på sin side at det er hans vert, Thomas, som kommer. Hos andre tegnere kunne dette lett ha endt i en banal sexcene, men Crespin lager i stedet et lavmælt billeddikt preget av vinterstillhet og erotisk spenning.

Chantal Montellier

Hverdagen som ikke burde finnes

Det snakkes ofte om science fictions »sense of wonder«, som bl.a. skal være en svimlende følelse overfor det ukjente og en innsikt i alt som kunne ha vært annerledes. Men under genrens overflatestas med roboter, fantastiske våpen og bisarre romsivilisasjoner finner man bare altfor ofte noe som virker besynderlig kjent, nemlig den amerikanske middelklassens idealforestillinger om sosiale og personlige forhold, med »fritt initiativ« og patriarkalske tilstander.

Når enkelte science fiction-forfattere lar fremtiden utvikle seg på en annen måte, for eksempel i retning av sosialisme, kvinnestyre eller fascisme, er det gjerne om å gjøre for dem å finne tilbake til idealet. Science fictions »fremtider« *kan* være annerledes, men det blir gjort klart at de ikke *bør* være det. Noen »sense of wonder« fins det knapt på det planet. Fremtidsvisjonen blir en bekreftelse på en trygg, uforanderlig norm, som skjønnmaler de verdiene som dagens vestlige samfunn hviler på.

Kvinneutopi

Men i virkeligheten er det mange som har satt spørsmålstegn ved idealet: den tredje verdens folk, etniske minoriteter, ungdommen, arbeidere, kvinner – akkurat de »radikale grupper« som i science fiction ofte blir gjort ansvarlige for at det går til helvete med idealet. Når disse gruppene uttrykker seg i kunst og litteratur, bringes de »grunnfestede verdiene« på gyngende grunn, fordi verden ses med nye briller.

Da spiller det mindre rolle om det hele genremessig kan kalles sf eller ikke: I denne litteraturen finnes direkte eller indirekte forestillingen om en *annen* verden som *burde* finnes, i stedet for *samme* verden i ny drakt, som vi møter i vanlig sf. I denne litteraturen fins en »sense of wonder« som ligger bortenfor science fictions ideologiske trygghet.

Disse refleksjoner kan gi et hint om hvorfor mye av den science fiction som i dag skrives av kvinner, *er* annerledes, selv om den ofte bruker tradisjonelt materiale i utgangspunktet. Materialet ordnes nemlig etter andre iakttagelsesmønstre. Tidligere var det få kvinner som skrev science fiction og laget tegneserier, og de var for det meste »mannekvinner«, som enten forsøkte å gjøre det samme som sine mannlige kolleger, eller var kvinnelige akkurat på den måten som mannssamfunnet gjerne ville.

Dette forandret seg først på slutten av 60-tallet, både for serienes og science fictions del. Forfatterinner som Ursula K. Le Guin og Joanna Russ er av de sf-skribenter som har nye ting på hjertet, og som dessuten gjør det på en måte som kan måle seg med det beste i den »seriøse« litteraturen. Omvendt har noen av kvinnelitteraturens fremste forfattere som den rene selvfølgelighet anvendt seg av sf-modellen. En av de siste er Marge Piercy, som i »Woman of the Edge of Time« forente et bittert oppgjør med det såkalte psykiske helsevesen med en kvinneutopi der dagens forskjellige alternativbevegelser er blitt slått sammen til en mektig, stimulerende syntese. At boken ikke er blitt lagt merke til av kultureliten, skyldes at den er science fiction...

En stor vinning for science fiction – og for forfatterinnen selv – er det at Doris Lessing i sine siste bøker har nærmet seg denne genren. Science fiction har gitt henne en frihet som hun ikke hadde innen den mer tradisjonelle romanformen: »Jeg føler det som om jeg har fått frihet til å være både så eksperimenterende og så tradisjonell jeg lyster ... Det er blitt en selvfølgelighet dette at forfattere overalt sprenger grensene for den realistiske roman fordi det vi alle ser omkring oss blir villere, mer fantastisk og utrolig for hver dag.« (Fra forordet til romanen »Shikasta«.)

Puslespill

Det fins nå mange kvinnelige sf-skribenter, men det er bare et fåtall kvinner som lager science

I science fiction-seriene sine skildrer Chantal Montellier en statlig vold som hun mener har sine røtter i dagens samfunn. Den sivilkledte antiterrororganisasjonen i »Andy Gang« er et symbol på den statlige volden. På dette bildet ransaker de en »mistenkelig« hippie, tar pengene hans og slipper ham så løs. Samtidig foregår ran og voldtekt på åpen gate uten at noen reagerer. Og det er nettopp likegyldigheten blant folk flest som gjør at den statlige volden mer og mer begynner å ligne på et gangstervelde.

fiction-tegneserier. En av dem er Chantal Montellier, som etter sju lengre serier fremstår som en av Frankrikes mest særpregede og meningsfulle tegneserieskapere, både når det gjelder form og innhold.

Vi vet ikke så mye om Montellier. Visstnok startet hun med noen feministiske serier i forskjellige undergroundblad tidlig på 70-tallet. Da var billedspråket hennes påvirket av italieneren Guido Crepax, med handlingsforløpet fortalt i små ruter som leserne nærmest måtte sette sammen som puslespill. Da hun i 1977 fikk sjansen til å nå et større publikum gjennom *Métal Hurlant*, hadde stilen hennes forandret seg, trolig under påvirkning av Chester Gould (»Dick Tracy«) og Carlos Sampayo (»Alack Sinner«, en argentinsk krimserie fra slummen). Både Gould og Sampayo er meget populære i Frankrike.

Men også Tardi og 60-årenes popserier later til å ha bidratt til Montelliers meget personlige stil, som på en befriende måte bryter med alle de »avanserte« farge- og layouteksperimentene som dominerer sf-seriene i dag. Hun arbeider nå med store ruter, bygget opp av sterke svart/hvite kontraster med gråtoner som virker som »fargeklatter«. Ved første øyekast kan inntrykket være klumpete, men stilen fungerer utmerket både til å fortelle en historie på en smidig måte, og til å formidle utviklingen av følelsene i samspillet mellom personene.

Lovlig vilt

Montelliers science fiction er helt forskjellig fra det som er vanlig. Det er ingen poetisk lek, ingen kosmiske konflikter eller eskapistiske eventyr, men en hverdagspolitisk sf, nesten en slags kjøkkenbenkrealisme i sf-miljø. Selv om seriene hennes er påtagelig politiske, opplever man dem ikke som noen preken eller høylydt advarsel. Hun skildrer hvordan saker og ting er, like rolig og selvfølgelig som de oppleves av menneskene i det samfunnet hun beskriver.

Hennes første sf-samling, »1996« (1977–78), omfatter flere ensidesserier og kortnoveller, pluss en lengre historie. De foregår i et USA med fascistiske trekk, som symboliserer hele den vestlige verden. Den hvite middelklassen har makten og opprettholder en terrorbalanse med total kontroll. Avvikere blir tilpasset ved hjelp av en hjerneoperasjon, eller de blir lovlig vilt for hobbyjegere. Luksus og munterhet eksisterer side om side med slum og fattigdom. Alt kan selges. Bilsalongenes slanke vertinner (i shorts og med nakne bryster) går rundt blant marmorengler og selger bilvrak som brukes som skulpturer i plasthagene. Disse kunstgjenstandene får et personlig preg ved at de leveres inklusive den døde førerens balsamerte kropp bak rattet.

Med sin lavmælte intensitet impliserer Montelliers sf-serier at saker og ting burde være annerledes. Her skiller de seg fra mye annen science fiction. Årsaken til utviklingen mot »1996« ligger ifølge henne ikke bare hos makthaverne, men også hos oss alminnelige mennesker, som finner oss i å være ofre for selv å slippe å ta ansvar.

KJÆRE VENNER..
OG MEDARBEIDERE..
VÅR FABRIKK BLIR SNART TVUNGT TIL Å STENGE SINE PORTER...
...FORDI ARBEIDET DERES IKKE HAR FØRT TIL DET ØNSKEDE RESULTAT. FØLGELIG MÅ VI I ALMENHETENS INTERESSE...
..BE DERE TRE INN I DESINTEGRASJONSHALLEN!
TAKK!
E. MONTELLIER

Dataovervåkning

Det finnes overvåkningskameraer mange steder, men »1996« ligner likevel ikke så mye på George Orwells verden (»1984«) som på et kafkask mareritt. Ikke bare er undertrykkelsen så dagligdags at knapt noen later til å legge merke til den lenger, men det ser også ut til at de fleste av de undertrykte har dømt seg selv på forhånd. De har gitt opp, og de nekter å bry seg med noe som ikke direkte berører dem selv. Miljøødeleggelsenes misfostre blir stilt ut i bur, og folk tar bilder av dem mens de helt uberørt diskuterer kamera-tekniske finesser. Det er denne totale følelseskulden som både er forutsetningen for og resultatet av samfunnet i »1996«.

Mens Christin i »Valérian« forkler dagens politiske konflikter som science fiction, blotter Montellier så å si den science fiction som allerede fins i dagens samfunn. For »1996« har allerede begynt: med dataovervåkning, miljøødeleggelser, økende sosial utestenging av såkalt uproduktive grupper og ikke minst vår likegyldighet overfor urettferdighet, undertrykkelse og vold i forskjellige former.

Dette gjelder også for det antiterror-politi som stadig flere stater oppretter i stedet for å gå løs på de sosiale problemer som fremkaller terrorismen. I »Andy Gang« (publisert 1976–78 i *Ah! Nana*, et blad for kvinnetegneserier) skildrer Montellier en slik politienhet. Serien foregår i dagens Frankrike, og der fins allerede samme likegyldighet overfor statlige overgrep og mishandling som i »1996«. Et samfunn som tillater Andy Gang, vil Montellier si, er alt kommet halvveis til 1996.

Sikkerhetsvakter

Hennes sf-serie nr. 2, »Shelter« (*Métal Hurlant* 1978–79) bygger på en av de mest velbrukte science fiction-klisjeene: en gruppe overlevende fra en atomkrig. I dette tilfellet dreier det seg om ca. 800 mennesker som ved en tilfeldighet befinner seg i den atomsikre kjelleren i et varehus, en kjeller som automatisk blir avsperret fra utenverdenen når krigen kommer.

Vanlig science fiction »beviser« hvordan slike katastroferammede samfunn må ha en sterk, individualistisk helt som kan gjeninnføre den ideelle, småkapitalistiske samfunnsformen. Montellier, derimot, lager en studie i hvordan fascismen kan bli manipulert fram. Varehusets ledelse tar makten og strammer tøylene litt etter litt ved hjelp av villige sikkerhetsvakter (som belønnes med ekstra fordeler), tvungen kollektivisering uten medbestemmelsesrett, nummerering av enkeltpersonene (for at man »på en mer rettferdig måte skal kunne fordele arbeid og penger«) og forsiktige sensurtiltak i biblioteket og kinoteket.

Prosessen foregår på en så snikende måte at den tilsynelatende ikke berører det store flertallet. De få som opponerer – blant dem en kvinnelig bibliotekar – går det ille med. Det er viktig å nevne at Montellier ikke oppholder seg ved spekulative detaljer når bibliotekaren blir voldtatt, men i stedet skildrer fornedringen når hun vil gjøre anskrik overfor lege og myndigheter, som reagerer med insinuasjoner og hån. Dette er bemerkelsesverdig, for sf-seriene har ellers ikke veket tilbake for å utnytte kvinner som seksualobjekter. I 1970–80-årene har det kommet en flom av science fiction-serier med sterke sadomasochistiske trekk, ikke minst i Frankrike, der de later til å være ekstra populære.

Handlingen i »Shelter« er ikke noen sensasjonell science fiction, men tvert imot helt hverdagslig. De fleste av personene i »Shelter« føyer seg fromt etter myndighetenes bestemmelser. Særlig på slutten av historien er hentydningene til vår tids føyelighet tydelige. Bibliotekaren og hennes mann tviler på at det i det hele tatt har vært noen krig, og klarer med mye besvær å komme seg opp av kjelleren. Men utgangen er sperret, og de må gi opp.

Da får vi plutselig et bilde fra utsiden. I et øde landskap står et skilt som opplyser om at her døde 823 personer da en atomreaktor eksploderte.

Kjenne grunnen svikte

De vanlige negative fremtidsskildringene i sf kan gjøre leserne redde, men da dreier det seg alltid om hendelser som inntreffer som en tilfeldig skjebne. *Jeg* kan ikke gjøre noe for å forhindre en slik fremtid, får man inntrykk av. Montellier gjør derimot leseren urolig på en mer direkte personlig måte. Hos henne dreier det seg ikke om noen blind skjebne, men om et politisk maktspill som vi alle tar del i, og som vi alle er medansvarlige for.

Det er nesten umulig å lese Montellier uten å kjenne grunnen svikte under føttene av og til – med mindre man åndelig sett allerede befinner seg i 1996. Hos henne fins det en mer foruroligende

»sense of wonder« enn i de fleste andre science fiction-serier, uansett hvilke kvaliteter de ellers måtte ha.

Det later til at det ble for mange »wonders« for en del forleggere. I *Heavy Metal* ble Montelliers nåtidsfransk i »1996« oversatt til et slags fonetisk fremtidsengelsk som i praksis innebar sensur. Samme blad avbrøt »Shelter« helt plutselig og uten noen forklaring. Også i Europa har hun undertiden hatt lignende problemer. En historie hun laget om umenneskeligheten i de psykiatriske sykehusene, »Rêves d'un Fou« (En gals drømmer) ble innstilt av det velrenommerte tidsskriftet *(A Suivre)* – uten kommentarer.

Hittil har Montellier ikke laget science fiction etter »Shelter«, men i stedet underkastet det franske samfunn en kritisk disseksjon i flere »Andy Gang«-album. I »Le tueur de la Marne« (Morderen fra Marne) dreier det seg om en rasistisk polititjenestemann, og i »Joyeux Noël pour

Offerets ansikt...

....og makthavernes. Bibliotekaren i Montelliers »Shelter« har nettopp blitt voldtatt av sikkerhetsvaktene. Voldtekten skjer for å gi henne en advarsel mot å vise seg oppsetsig. Hun anmelder voldtekten, men da blir hun bare utsatt for mer fornedring. »De var vel ikke jomfru fra før? Opptrådte De utfordrende? Har De hatt et normalt seksualliv? Har De noen gang hatt psykiske problemer?« Slik blir hun forhørt som om det var hun som hadde begått en forbrytelse. Til slutt gir hun opp og trekker anmeldelsen tilbake for å unngå enda verre fornedrelse.

EST-CE QUE VOUS N'AVEZ JAMAIS EU AFFAIRE PAR LE PASSÉ A DES SERVICES PSYCHIATRIQUES ?.. EST-CE QUE VOUS AVEZ UNE ACTIVITÉ SEXUELLE NORMALE ?.
VOUS SAVEZ, BEAUCOUP DE FEMMES VIOLÉES SONT EN FAIT DES HYSTÉRIQUES OU DES MYTHOMANES... EN TOUS CAS DES PSYCHOPATHES
OUI CE SONT SOUVENT DES FEMMES DONT LE COMPORTEMENT EST EN SOI UNE INCITATION !
...VOUS ADMETTREZ NOS RÉTICENCES... ENFIN SI VOUS PERSISTEZ DANS VOTRE DÉMARCHE NOUS ALLONS DEVOIR NOUS LIVRER À UNE PETITE EXPERTISE !
OUI... SI VOUS VOULEZ BIEN ME SUIVRE... JE VAIS VOUS EXAMINER ET FAIRE QUELQUES PRÉLÈVEMENTS...

Andy Gang« (God jul, Andy Gang) om en mordskandale som ledende franske politikere later til å være innblandet i.

Montellier har det ikke med å gjøre et lett hverken for seg selv eller for leserne. Tegneseriene hennes har alle som mål en ubønnhørlig avdekking av samfunnsmessige misforhold både i større sammenheng og i de mest private, personlige forhold. Hun tar entydig stilling til problemene, men uten å løfte noen pekefinger. Det gjelder både når hun lager nåtidstegneserier, og i hennes science fiction-produksjon.

CHANTAL MONTELLIER
Tegner, forfatter
Serier i albumutgave: 1996 (Humanoides Ass. 1978)
Andy Gang (Humanoides Ass. 1979)
Andy Gang et le tueur de la Marne (Humanoides Ass. 1980)
Shelter (Humanoides Ass. 1980)
Joyeux Noël pour Andy Gang (Humanoides Ass. 1981)
Rêves d'un fou (Futuropolis 1981)
Le sang de la Commune (1982)

Tegneserielitteratur i utvalg

Nedenfor gjengir vi bare et ytterst begrenset utvalg av de bøker som er skrevet om tegneserier, fortrinnsvis bøker der leseren kan finne mer informasjon om serier og serieskapere som er omtalt i dette bindet av »En serie om serier«. En mer utførlig litteraturliste står i bind 1.

Oppslagsverk

Indekser o.l. som bare gjelder spesialområder (enkelte tegnere eller seriefigurer osv.) er ikke tatt med her.

1. **Allessandrini, Marjorie m.fl.: Encyclopédie des bandes dessinées** (Editions Albin-Michel, Paris 1979, 260 s.).
   Artikler om serieskapere, genrer, land, forlag m.m. Ofte utførligere om europeiske forhold enn Horn (nr. 3).

2. **Bails, Jerry & Hames Ware (red.): The Who's Who of American Comic Books** (4 bind 1973–76, tils. 350 s.; utg. Jerry Bails, 487 Lakewood, Detroit, Michigan 48215).
   Biografiske fakta om tegnere, forfattere, redaktører m.m. i USA, med unntak av dem som utelukkende har arbeidet med dagsavisserier. Rent oppslagsverk. Uunnværlig referanseverk for et avansert studium av tegneserier, til tross for enkelte feil og mangler.

3. **Horn, Maurice (red.): The World Encyclopedia of Comics** (Chelsea House, New York 1976, 898 s.).
   Artikler om tegnere, serier m.m. med hovedvekt på USA. Dekningen av andre land er iblant noe fovirrende. Likevel et uunnværlig standardverk med mange grunnopplysninger, som imidlertid bør kontrolleres for sikkerhets skyld.

4. **Jørgensen, Anders Hjort, Inge Just & Karsten Just: Tegneseriernes hvem-hvad-hvor** (Politikens Forlag, København 1976, 287 s.).
   Skandinavisk motstykke til Horns »Encyclopedia« (nr. 3). Masse fakta. Historikk, emneartikler om artikler om serieskapere. God håndbok.

5. **Overstreet, Robert M.: The Comic Book Price Guide** (distr. by Harmony Books, New York; ca. 500 s., utgitt årlig siden 1971).
   Tegneseriesamlernes bibel. Fortegnelse over alle kjente seriehefter utgitt i USA, ofte med opplysninger om tegnerne – og markedsprisene på heftene. Den absolutt mest komplette og informative fortegnelsen over amerikanske seriehefter. Kompletteres og rettes årlig. Interessante spesialartikler.
   En lignende fortegnelse over dagsavisserier fins ikke, men det er mange opplysninger om dem hos Horn (nr. 3).

Tegneseriehistoriske bøker

6. **Agger, Jens Peder & Ole Hansen: Tegneserien – fortælleteknik, funktion, udvikling** (Borgen, København 1974, 180 s.).
   Ambisiøs, men lettfattelig, innholdet svarer til tittelen. Forfatterne er imidlertid litt for begeistret for forlaget Marvels superhelter, og de kommer med noen besynderlige utfall mot **all** etablert kultur. Det beste introduksjonsverk på skandinavisk. Mange og velvalgte illustrasjoner.

7. **Blackbeard, Bill & Martin Williams (red.): The Smithsonian Collection of Newspaper Comics** (Smithsonian Institution Press & Harry N. Abrams, New York 1977, 336 s.).
   Samling av søndagssider i farger samt komplette dagsserier fra århundreskiftet til 50-årene (bare USA). Legger størst vekt på 30- og 40-årene. Enestående verk som kan anbefales på det varmeste.

8. **Reitberger, Reinhold & Wolfgang Fuchs: Comics. Anatomie eines Massenmediums** (Heinz Moss Verlag, München 1971, 264 s.; eng. overs. »Comics. Anatomy of a Mass Medium«, Studio Vista, London 1972).
   Lettfattelig, godt illustrert og informativ seriehistorikk. Mest om USA. Europa behandles litt kortfattet. Prøver å finne et kritisk utvalg av de serier som omtales, og setter også tegneseriene inn i en kultursosiologisk sammenheng.

9. **Waugh, Coulton: The Comics** (rev. utg. Luna Press, New York 1973, 360 s., førsteutg. 1947).
   Som vanlig i amerikanske bøker om tegneserier, mangler også her et ideologisk eller kritisk perspektiv. Men Waugh, som selv er serietegner, har en enestående evne til å formidle innsikt om serienes emosjonelle virkning. Uten tvil det beste som til nå er skrevet om dagsavisserier i USA før andre verdenskrig.

Tidsskrifter

Det fins et uhorvelig stort antall fanziner, dvs. amatørtidsskrifter (og mer profesjonelle) utgitt av seriefans. De varierer fra enkle, stensilerte blekker til mer påkostede publikasjoner. Mange har hatt en kortvarig eksistens. De bladene som er tatt med her, er lett å få tak i, av brukbar kvalitet, og er blitt såpass etablert at de utkommer regelmessig.

10. **Bild & Bubbla** (tidl. **Thud**): Tidsskrift utgitt av den svenske foreningen Seriefrämjandet. Behandler alle slags tegneserier, oftest på et høyt kritisk nivå. (Adresse: Seriefrämjandet, boks 11034, 10061 Stockholm, Sverige).

11. **Bobbla:** Norsk tegneserieakademis, senere Norsk Tegneserie-Forums blad. Inneholder serier og artikler, og har spesialisert på norske tegneserier. Har fra 1982 gått inn i **Tekst & Tegning.** (Adresse: Norsk Tegneserie-Forum, Ruseløkkveien 60, Oslo 2.)

12. **The Comics Journal:** Månedsblad, ca. 90 s. Dekker alle emner i forbindelse med amerikanske tegneserier. Fyldige intervuer, anmeldelser og artikler. Lettlest og informativt, men ikke altfor dyptloddende når det gjelder kritikk og analyse. (Adresse: Fantagraphics Inc., 196 West Haviland Drive, Stamford, CT 06903, USA.)

13. **Comixene:** Utkom annen hver måned, ca. 60 s. Behandler alle slags tegneserier. Anmeldelser, analyser, artikler, opptrykk av gamle serier. Et tegneserietidsskrift av internasjonal klasse. God informasjon om internasjonal serieutgivelse. Gikk dessverre inn i 1981. (Adresse: Editon Becker & Knigge, Pablo Neruda Haus, Am Taubenfelde 30, D-3000 Hannover 1, Forbundsrepublikken Tyskland.)

14. **Kulørte sider:** Ca. 6 nr. i året, ca. 32 s. Artikler, anmeldelser. God dekning av nyutkomne utenlandske tegneserier. (Adresse: Runepress, Krogshøjvej 32, DK-2880 Bagsværd, Danmark.)

15. **Sarjainfo:** 4 nr. i året. Den finske foreningen Suomen Sarjakuvaseuras tidsskrift. Tekst på finsk, enkelte sammendrag på engelsk. (Adresse: Suomen Sarjakuvaseura ry., PL 927, SF-00101 Helsinki 10, Finland.)

16. **Seriefokus:** Utkom med 5 nr. i 1980–81. Grundige artikler om norske og utenlandske serier, foruten analyser, forfatterbiografier og ikke minst norske originalserier. I Seriefokus fins også en rekke utenlandske serier som aldri har vært på norsk tidligere. (Adresse: Semic/Nordisk forlag, Thv. Meyers gt 72, Oslo 5.)

17. **Serie-Guide:** Fyldig svensk nyhets- og debattblad om tegneserier. Også artikler og serier. Utkommer uregelmessig, og dessverre sjeldnere og sjeldnere. (Adresse: Serie-Guide, Patron Bergs väg 9, 14170 Huddinge, Sverige.)

18. **Tekst & Tegning:** 4 nr. i året, 48 sider etter sammenslåingen med **Bobbla.** Norsk blad med artikler, nyheter, intervjuer, enkelte serier og anmeldelser. Dekker både norske og (særlig) utenlandske serier. (Adresse: Jon Gisle, Glückstads gt. 5, Oslo 1.)

SF-litteratur i utvalg

Om sf-litteratur

19. **Myhre, Øyvind: Magiske verdener. Fantasilitteraturen fra Gilgamesj til Richard Adams** (Cappelen, Oslo 1979, 142 s.). Det fins ikke mye litteratur om science fiction på norsk, men Myhres bok gir en innføring i fantasy-genrens historie. Inneholder også en bibliografi.

20. **Holmberg, John-Henri: Drömmar om evigheten. Science fictions historia** (Askild & Kärnekull, Stockholm 1974, 186 s.)

21. **Holmberg, John-Henri: SF-Guide** (SFSF, Stockholm 1977, 40 s.) Kortfattet introduksjon til science fiction. Pålitelig når det gjelder faktiske opplysninger. Konservative vurderinger. God, kommentert bibliografi.

22. **Nicholls, Peter (red.): The Science Fiction Encyclopedia** (Dolphin/Doubleday, New York 1979, 672 s.)
Uunnværlig håndbok skrevet av internasjonale eksperter på science fiction. Biografier, korte analyser, temaartikler m.m. Illustrert. Best når det gjelder amerikansk og engelsk sf.

23. **Schröder, Horst: Science Fiction Literatur in der USA. Vorstudien für eine materialistische Paraliteraturwissenschaft** (Focus, Giessen, Vest-Tyskland 1978, 520 s.)
Akademisk avhandling, tunglest. Behandler science fictions produksjonsvilkår, mytologiseringen av kapitalismen, vitenskapsideologi, seksualpolitikk og gjenspeiling av sosiale kriser. Vitenskapsteoretisk behandling av populærlitteratur i sin alminnelighet, herunder også tegneserier. Utførlig bibliografi.

24. **Swahn, Sven Christer: 7 × framtiden** (Bernces, Stockholm 1974, 288 s.)
Givende essays om sf. Et overblikk over temaområdene innen moderne science fiction samt detaljstudier av forfatterne Adlard, Aldiss, Dick, Farmer, Zelazny og Lem, som representerer hvert sitt område innen moderne sf.

Om sf-illustrasjoner

Det har blitt »in« med mer eller mindre påkostede billedverker om og med science fiction-illustrasjoner. Også billedbøker som bare omhandler en enkelt, populær tegner, begynner å bli vanlige. Nedenfor lister vi opp noen av de mest givende bøkene.

Almenne bøker

25. **Aldiss, Brian W.: Science Fiction Art** (New England Library, London 1975, 128 s.)
Velvalgte sf-illustrasjoner fra USA og Storbritannia, delvis i farger, fra 20-årene til slutten av 60-årene. Gode, sammenfattende essays.

26. **Holdstock, Robert (red.): Encyclopedia of Science Fiction** (Octopus, London 1978, 226 s.)
Essaysamling av diverse forfattere. Så fyldig illustrert at den også kan fungere som en beskrivelse av sf-illustrasjonenes historie.

27. **Kyle, David: A Pictorial History of Science Fiction** (Hamlyn, London 1976, 174 s.)
Se kommentar under 27.

28. **Kyle, David: The Illustrated Book of Science Fiction** (Hamlyn, London 1977, 176 s.)
Nr. 26 og 27 er de mest populære bøkene om sf-illustrasjoner, og mange mener at de også er de beste.

29. **Miller, Ron (red.): Space Art. Starlog Photo Guidebook** (O'Quinn Studios, New York 1978, 192 s. i farger)
Inneholder ikke illustrasjoner til sf-historier, men tegninger, malerier m.m. med utgangspunkt i sf. Mest romlandskap o.l. Meget vakkert og uspekulativt.

30. **de la Ree, Gerry: The Art of the Fantastic** (G. de la Ree, Saddle River, New Jersey 1978, 130 s., sv./hv.) Fra klassiske populærillustratører som Paul og Finlay til deres moderne etterfølgere som Fabian og Kirk. Velvalgte og godt reproduserte bilder.

31. **Sadoul, Jacques: Hier, l'An 2000. L'illustration de science-fiction des années 30** (Dencel, Paris 1973, ca. 200 s., sv./hv.) Omfatter ikke bare 30-årene, som tittelen antyder, men strekker seg helt inn i 50-årene. Meget fyldig temaantologi: byer, tekniske vidundere, kvinner, roboter m.m. Bildene er ofte forsynt med sammendrag av de historiene de har illustrert. Boken gir derfor et godt innblikk i de »nedre regioner« av sf-litteraturen.

Bøker om enkeltkunstnere

32 **de la Ree, Gerry (red.): Beauty and Beasts. The Art of Hannes Bok** (G. de la Ree, Saddle River, New Jersey 1978, ca. 130 s., sv./hv.)
Se kommentar under 32.

33. **de la Ree, Gerry (red.): The Book of Virgil Finlay** (G. de la Ree, Saddle River, New Jersey 1975)
Ree har spesialisert seg på velutstyrte samleutgaver av de klassiske pulpillustratørenes og deres etterfølgeres arbeider. Bok og Finlay er blant de kunstnere som er gjenstand for den rene kult blant fansen.

I dag arbeider de fleste sf-illustratører for bokmarkedet, særlig med pocketbøker. Det utgis stadig samleutgaver med bilder av moderne sf-tegnere. Her er fire representative eksempler:

34. **Achilleos, Chris: Beauty and the Beast. A Collection of Heroic Fantasy Illustrations** (Simon & Schuster, New York 1978, 92 s., farger)
Representant for den vulgære »barbar-monster-sex-skolen«.

35. **Foss, Chris: 20th Century Foss** (Dragon's Dream, Nederland 1979, 144 s., farger; sv. utg. »2000-talets Foss«, Carlsen/if 1980)
Foss er i dag den fremste illustratøren innen science fictions »hardware«, dvs. romfarkoster, fremtidsteknikk og romslagsmål. Kjølig, fascinerende og nesten uten mennesker.

36. **de la Ree, Gerry (red.): Fantasy by Fabian** og **More Fantasy by Fabian** (G. de la Ree, Saddle River, New Jersey 1978–79, sv./hv.)
Fabian blir regnet som de fremste moderne etterfølger til de klassiske pulpillustratørene.

37. **Woodcroffe, Patrick: Mythopoeikon. Fantasies, Nightmares, Daydreams** (Simon & Schuster, New York 1979, 156 s., farger)
Woodcroffe står for den »mykere« retningen innen sf-illustrasjonene, en skole som er influert av symbolisme og surrealisme.

Tidsskrifter

Det fins et uhorvelig stort antall fanzines, dvs. amatørtidsskrifter (og mer profesjonelle) utgitt av seriefans. De varierer fra enkle, stensilerte brekker til mer påkostede publikasjoner. Mange har hatt en kortvarig eksistens. De bladene som er tatt med her, er lett å få tak i, av brukbar kvalitet, og er blitt såpass etablert atutkommer regelmessig.

Algernon (Aniara, postboks 93, Blinderne, Oslo 3). Relativt profesjonelt norsk sf-tidsskrift. Aniara er en forening for sf-entusiaster.

Bild & Bubbla (tidl. **Thud**): Tidsskrift utgitt av den svenske foreningen Seriefrämjandet. Behandler alle slags tegneserier, oftest på et høyt kritisk nivå. (Adresse: Seriefrämjandet, boks 11034, 100 61 Stockholm, Sverige).

Bobbla: Norsk tegneserieakademis, senere Norsk Tegneserie-Forums blad. Inneholder serier og artikler, og har spesialisert på norske tegneserier. Har fr 1982 gått inn i **Tekst og Tegning.** (Adresse: Norsk Tegneserie-Forum, Ruseløkveien 60, Oslo 2.)

The Comics Journal: Månedsblad, ca. 90 s. Dekker alle emner i forbindelse med amerikanske tegneserier. Fyldige intervjuer, anmeldelser og artikler. Lettlest og informativt, men ikke altfor dypeloddende når det gjelder kritikk og nalyse. (Adresse: Fantagraphics Inc., 196 West haviland Drive, Stamford, CT 06903, USA.)

Comixene: Utkom annen hver måned, ca. 60 s. Behandler alle slags tegneserier. Anmeldelser, analyser, artikler, opptrykk av gamle serier. Et tegneserietidsskrift av internasjonal klasse. God informasjon om internasjonal serieutgivelse. Gikk dessverre inn i 1981. (Adresse: Editon Becker & Knigge, Pablo Neruda haus, Am Taubenfelde 30, D-3000 Hannover 1, Forbundsrepublikken Tyskland.)

Kulørte sider: Ca. 6 nr. i året, ca. 32 s. Artikler, an meldelser. God dekning av nyutkomne utenlandske tegneserier. (Adresse: Tunepress, Krogshøjvej 32, DK-2880 Bagsværd, Danmark.)

Sarjainfo: 4 nr. i året. Den finske foreningen Suomen Sarjakuvasenras tidsskrift. Tekst på finsk, enkelte sammendrag på engelsk. (Adresse: Suomen Sarjakuvaseura ry., PL 927, SF-0010, Helsinki 10, Finland.)

Seriefokus: Utkom med 5 nr. i 1980-81. Grindige artikler om norske og utellandske serier, foruten analyser, forfatterbiografier og ikke minst norske originalserier. I Seriefokus fins også en rekke utenlandske serier som aldri har vært på norsk tidligere. (Sdresse: Semic/Nordisk forlag, Thv. Meyers gt. 72, Oslo 5)

Serie-Guide: Fyldig svensk nyhets- og debatblad om tegneserier. Også artikler og serier. Utkommer uregelmessig, og dessverre sjeldnere og sjeldnere. (Adresse: Serie-Guide, Patron Bergs väg 9, 141 70 Huddinge, Sverige.)

Tekst & Tegning: 4 nr. i året, 40 sider etter sammenslåingen med **Bobbla.** Norsk blad med artikler, nyheter, intervjuer, enkelte serier og anmeldelser. Dekker både norske og (særlig) utenlandske serier. (Sdresse: Jon Gisle, Glückstadts gt. 5, Oslo 1).

Ordforklaringer

album: større seriehefter, gjerne i A4-format, innbundet eller med kartong-omslag. Vanlig publikasjonsform for fransk-belgiske serier.

con: forkort. av eng. »convention«, kongress. Tegneseriekongress arrangert av seriefans.

dagsserie: tegneserie publisert i dagsaviser på hverdagene. Hvert daglig avsnitt består gjerne av en stripe på 3–5 ruter.

fabeldyrserie: tegneserie med dyr som oppfører seg som mennesker, og som oftest opplever komiske eventyr, f.eks. »Donald Duck« og »Hakke Hakkespett«. Det fins også alvorligere fabeldyrserier som er beregnet på voksne.

fandom: am. uttrykk som dekker alt fans driver med. I snevrere betydning betyr ordet tegneseriebevegelsen.

fanzine: tidsskrift som er utgitt av fans og omhandler deres interesseområde. Kan variere fra enkle, stensilerte blader til påkostede, profesjonelle publikasjoner.

markeringer: forskjellige tegn i en serie; gjengir sinnsstemninger (eks. svettedråper), lydeffekter (eks. onomatopoietiske ord), fartsstreker, stjerner når noen slår seg m.m.

metaserie: en serie som enten handler om seg selv, om andre serier eller om selve tegneseriemediet. Det forekommer ikke så sjelden at serier leker litt med sine egne forutsetninger og minner leseren om at dette »bare er en tegneserie«. Vi finner bl.a. elementer av m. i forlaget Marvels superheltserier. »Sam's Strip« er et annet eksempel.

onomatopoietiske ord: lydmalende ord. Disse ordene er ikke så vanlige i tegneserier som man ofte tror. Når de forekommer, er de gjerne en integrert del av helheten i bildet, altså en form for markeringer (VROOM, BANG osv.).

rute: enkeltbilde i en tegneserie. En seriestripe består gjerne av flere ruter. En rute behøver ikke være firkantet, og den trenger heller ikke være omgitt av en ramme.

splash panel: vanligvis brukt som betegnelse på den store innledningsruten som brukes i mange serier, særlig superheltserier, for å fange lesernes interesse. Betegnelsen kan også anvendes om store, actionfylte ruter inne i serien.

split panel: lages gjerne ved at en gjennomgående bakgrunn, f.eks. et landskap eller et hus, deles opp i flere ruter. Figurene forflytter seg fra rute til rute, mens bakgrunnen altså er konstant.

stripe: 1) den enkelte, daglige hverdagsserie. 2) enhet innenfor lengre serier. F.eks. består en side i Donald Duck gjerne av fire striper, hver på ca. to bilder.
På engelsk brukes gjerne ordet **strip** om tegneserier i det hele.

superhelt: eg. helt med overnaturlige krefter eller begavelse (Superman, Captain America, Spiderman). Sine egenskaper kan de ha fått ved fødselen (Superman), ved et tilfelle (Spiderman), ved vitenskapelige eksperimenter (Captain America) eller på annen måte. Superheltene har ofte en hemmelig identitet som vanlig hverdagsmenneske (Superman = Clark Kent). De utfører sine bedrifter i fantasifulle klesdrakter. Termen brukes undertiden om helter som ikke har overnaturlige egenskaper, men som har andre ting til felles med superheltene, f.eks. kostymene (Batman).

syndikat: organisasjon som distribuerer dagsavisserier til avisene. Ofte eier syndikatene rettighetene til serien, slik at opphavsmannen kan være temmelig rettsløs.

søndagsserie: avisserie som publiseres på søndagene. Vanligvis trykt i farger. Opprinnelig kunne en s. fylle en hel side og bestå av fire striper. I dag er to-tre striper det vanlige. I Norge finner vi s. først og fremst i ukebladene.

underground: term som sammenfatter den typen alternativserier som dukket opp i USA i slutten av 60-årene, senere også i Europa. Hadde sammenheng med studentopprøret og ungdomsbevegelsen. U. er preget av en total frihet både i beretterform og tegnemessig utførelse, og er derfor den serieform som har betydd mest for utviklingen av mediet i USA.

Barske helter som Buck Rogers og Lyn Gordon i kamp mot monstere fra det ytre rom – dette er vel hva de fleste forbinder med science fiction-tegneserier.
Men sf-serier kan være mye annet. Noen ganger er de gåtefulle, av og til ren nonsenslitteratur. Og iblant er det skremmende mareritt om en fremtid som virker desto nifsere fordi den ligner så sterkt på vårt eget samfunn.
Drømmer og fantasier lar seg ofte best uttrykke i bilder. Derfor har tegneseriene alltid vært et velegnet medium for science fiction, og sf-seriene har spilt en viktig rolle i utviklingen av tegneseriemediet. I USA og Frankrike har det i 70- og 80-årene kommet stadig flere kunstnerisk interessante science fiction-serier.
Noen av dem vil antagelig også finne veien til Norge.
I 17 kapitler gir Horst Schröder en inngående beskrivelse av de mange fargerike verdener science fiction-seriene har å by oss. Samtidig analyserer han deres ideologiske innhold og viser hvordan science fictions fremtidsvisjoner sier mer om samtiden enn om fremtiden.

Horst Schröder (f. 1943) har tatt doktorgraden i amerikansk litteratur ved Goethe-universitetet i Frankfurt. Dessuten har han studert sosiologi og statsvitenskap. Siden 1969 bosatt i Sverige, der han bl.a. virker som kulturskribent og særlig skriver om populærkultur. Han er internasjonalt kjent som tegneserieekspert. Tidligere har han gitt ut to bøker på tysk, »Science Fiction Literatur in den USA« og den politiske antologien »Schweden zum Beispiel«.

EN SERIE OM SERIER vil omfatte en rekke bøker som behandler tegneserier på samme kritiske måte som det er vanlig for andre kunstarter og medier. Hvert bind tar opp et bestemt tema, f.eks. en periode eller en genre.

Hittil utkommet:

1. De første tegneseriene
2. Fremtiden i serieruter

semic/NORDISK FORLAG AS

ISBN 82-535-0518-3

EN SERIE OM SERIER Fremtiden i serieruter 2